د. محمد الصفراني

التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث

(1950 ـ 2004م)







الدكتور محمد الصفراني

التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث

(1950 ـ 2004م)

بحث في سمات الأداء الشفهي «علم تجويد الشعر»



التشكيل البصري
في الشعر العربي الحديث
تأليف: د. محمد الصفراني
الطبعة الأولى، 2008

ISBN: 978-9953-68-298-4

الناشر:
النادي الأدبي بالرياض
والمركز الثقافي العربي
الدار البيضاء ـ هاتف: 2303339
بيروت ـ هاتف: 01352826
www.ccaedition.com
Email: cca@ccaedition.com

الدكتور محمد الصفراني

التشكيل البصري
في الشعر العربي الحديث
(1950 ـ 2004م)

المقدمة

يعد هذا الكتاب خطوة أولى باتجاه تأسيس نظرية **سمات الأداء الشفهي** المنطلقة من علم تجويد القرآن الكريم من خلال تأسيس رؤية نظرية وجهاز مفاهيم متكامل يمكن من خلاله قراءة **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**. وقد ظل علم تجويد القرآن الكريم منذ نشأته في القرن الرابع الهجري إلى هذه الأيام يقدم مفاهيم قرائية تختص بقراءة / تلاوة القرآن الكريم ولم تتم أي محاولة . في حدود علمي . للمحاقلة بين علم تجويد القرآن الكريم والنقد الأدبي بسحب مفاهيم علم تجويد القرآن الكريم إلى حقل النقد الأدبي لقراءة **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** بصفته خطاب يُقرأ ويُلقى. وتنبثق **سمات الأداء الشفهي** من خلال رصد مفاصل الجدل بين الشفهي والمكتوب في نصوص **الشعر العربي الحديث** ومحاولة الشعراء تجسيد ما غيبته الكتابة من سمات شفهية وسمات حركية في النص المكتوب وبهذا تمثل **سمات الأداء الشفهي** إضافة نوعية إلى حقل ثقافي آخذ في التشكل على الصعيد النقدي هو حقل **الثقافة البصرية**.

إن أهمية الموضوع تتجلى في جدته وطبيعة مادته [**شعر التفعيلة وقصيدة النثر**] حيث إن **الشعر العربي الحديث** قد شهد تطورا فنيا كبيرا في مجال **التشكيل البصري** ضمن الحدود الزمنية لدراسة الموضوع الممتدة من عام 1950 – 2004م ولا يعني الحد الزمني هنا حصر كل ما كتب من **الشعر العربي الحديث** في هذه الفترة لأن عملا كهذا يحتاج إلى تضافر جهود مؤسسات متعددة وربما لا تفي بالعمل، لكن المقصود اختيار عينات دالة فنحن إذا أردنا أن نحلل ماء البحر نأخذ عينات من

مائه فنحللها ثم نحكم على البحر من خلال نتائج تحليل تلك العينات وقد جعلت الحد الزمني الأدنى عام 1950م لأنه يمثل بدايات التشكيل البصري عند الشاعرين العراقيين قحطان المدفعي وسعدي يوسف، كما جعلت الحد الزمني الأعلى عام 2004م لأنه العام الذي اعتمدت فيه بحث الموضوع. وقد جاءت معظم نصوص **الشعر العربي الحديث** في تشكيلات جديدة تستحق الوقوف عندها وتصنيفها وتحليلها. وتتجلى أهمية الموضوع في أنه يدرس نصوصا يغلب عليها طابع التجريب الذي احتل فيه **التشكيل البصري** حيزا كبيرا إلى درجة أنه أصبح يمثل ملمحا جوهريا في إبداعات **الشعر العربي الحديث**. كما تتجلى أهمية الموضوع في حداثة النصوص الشعرية الممثلة له مما يتيح إعطاء تصور جيد لتعاملات **الشعر العربي الحديث** مع **التشكيل البصري** بمختلف أنماطه.

إن موضوع **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** يندرج في سياق الصراع بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشفهية وثقافة الصورة، في مجالات الاقتصاد، والتعليم والإشهار، والإعلام، والسينما، وهو في واقع الأمر صراع خفي بين أنماط من التفكير تتجاذبها مصالح ثقافية واقتصادية جسدها الشاعر العربي في ممارسات كتابية اصطلحنا على تسميتها: **التشكيل البصري**. وهو مفهوم يسعى الشعراء من خلاله إلى مجاوزة المأزق الذي تردت فيه حركات تحديث الشعر والخروج عن نظام القصيدة بالبحث عن فضاء جديد يسد النقص الناجم عن رفض الشعرية القديمة، والإحيائية، والرومنطيقية، والرمزية، والتجريبية، معتبرين المزج بين الفنون والأشكال التعبيرية وسيلة خلاقة تمنح الشعر طاقة جديدة وقدرة على إنتاج الدلالة تجاوز قدرة الكلمة وتستجيب لمتطلبات حضارة الصورة.

إن الأسباب الدافعة إلى اختيار الموضوع كثيرة ولعل السبب الأول يتمثل في: جدة الموضوع. فدراسة محمد الماكري الموسومة: (الشكل والخطاب) اعتمدت على ترجمة نظريات غير متخصصة في **التشكيل البصري** تحديدا وإن كان بعضها يقترب من الموضوع مثل سيميائية شارل ساندرس بورس إلا أن هذه السيميائية لا تقدم مفاهيم إجرائية قادرة على تحليل **التشكيل البصري**. أما دراسة محمد نجيب

التلاوي الموسومة: (القصيدة التشكيلية) فلم تكن دراسة نقدية **للتشكيل البصري** ذات مفاهيم إجرائية بل كانت محاولة للتأريخ **للتشكيل البصري في** الشعر العربي والغربي على غرار كتب تاريخ الأدب المعروفة. ويتمثل السبب الثاني في: محاولة إيجاد جهاز مفاهيم نقدية تصف وتحلل مظاهر **التشكيل البصري** من خلال ملاحظة التشكيلات البصرية ورصد أنماطها **في الشعر العربي الحديث**. كما يتمثل السبب الثالث في: السعي إلى تعميق الوعي **بالتشكيل البصري** باعتباره مجموعة أدوات فنية لها أثرها الجمالي في بنية النص الشعري الحديث. أما السبب الرابع: فيتمثل في الإفادة من أنماط تمظهرات **التشكيل البصري في** إبداع نصوص شعرية ذات بنية تشكيلية.

إن الأهداف التي نروم تحقيقها بدراستنا **التشكيل البصري** تتمثل في: تحليل معالم **التشكيل البصري** ووسائله وأنماطه ودوافعه في **الشعر العربي الحديث**. وبيان أثر التحول من الشفاهية إلى الكتابية بدراسة العلاقة بين **التشكيل البصري** وعلم التجويد من خلال **سمات الأداء الشفهي**. ودراسة أثر ما يحدثه **التشكيل البصري** في إنتاج الدلالة الشعرية. ودراسة أثر الرسم الهندسي والفني والخطي في تشكيل نصوص **الشعر العربي الحديث**. ودراسة أثر عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم الصفحة، وعلامات الترقيم في تشكيل نصوص **الشعر العربي الحديث**. ودراسة أثر اللقطة السينمائية، والمونتاج والسيناريو في تشكيل نصوص **الشعر العربي الحديث**. ولتحقيق هذه الأهداف سنعتمد خطة متن متكاملة تتكون من إطار نظري وثلاثة أبواب. وسنخصص منها البابين الأول والثاني لدراسة **التشكيل البصري** على مستوى البصر (العين المجردة) أما الباب الثالث فسنخصصه لدراسة **التشكيل البصري** على مستوى البصيرة (عين الخيال) ونكون بذلك متدرجين من الخارج إلى الداخل. ففي **الإطار النظري**: سنرسي مفهومنا **للتشكيل البصري** ورؤيتنا النقدية **لسمات الأداء الشفهي**. وفي **الباب الأول: التشكيل البصري والرسم**. سندرس **التشكيل البصري** بتقنيات الرسم في ثلاثة فصول هي: **الفصل الأول: التشكيل البصري** والرسم الهندسي. وسندرس فيه **التشكيل البصري**

الممارس في **الشعر العربي الحديث** بتقنيات الرسم الهندسي المنبثق عن العلوم التطبيقية المختلفة مثل علم الهندسة، وعلم الرياضيات. **والفصل الثاني: التشكيل البصري** والرسم الفني. وسندرس فيه **التشكيل البصري** الممارس في **الشعر العربي الحديث** من خلال ثلاثة محاور رئيسة هي: محور الرسم بالشعر، ومحور دخول الشعر على الرسم، ومحور دخول الرسم على الشعر. **والفصل الثالث: التشكيل البصري** والرسم الخطي. وسندرس فيه **التشكيل البصري** الممارس **في الشعر العربي الحديث** بتقنيات الرسم الخطي من خلال محورين رئيسين هما: محور **سمات الأداء الشفهي**، محور الدلالة البصرية.

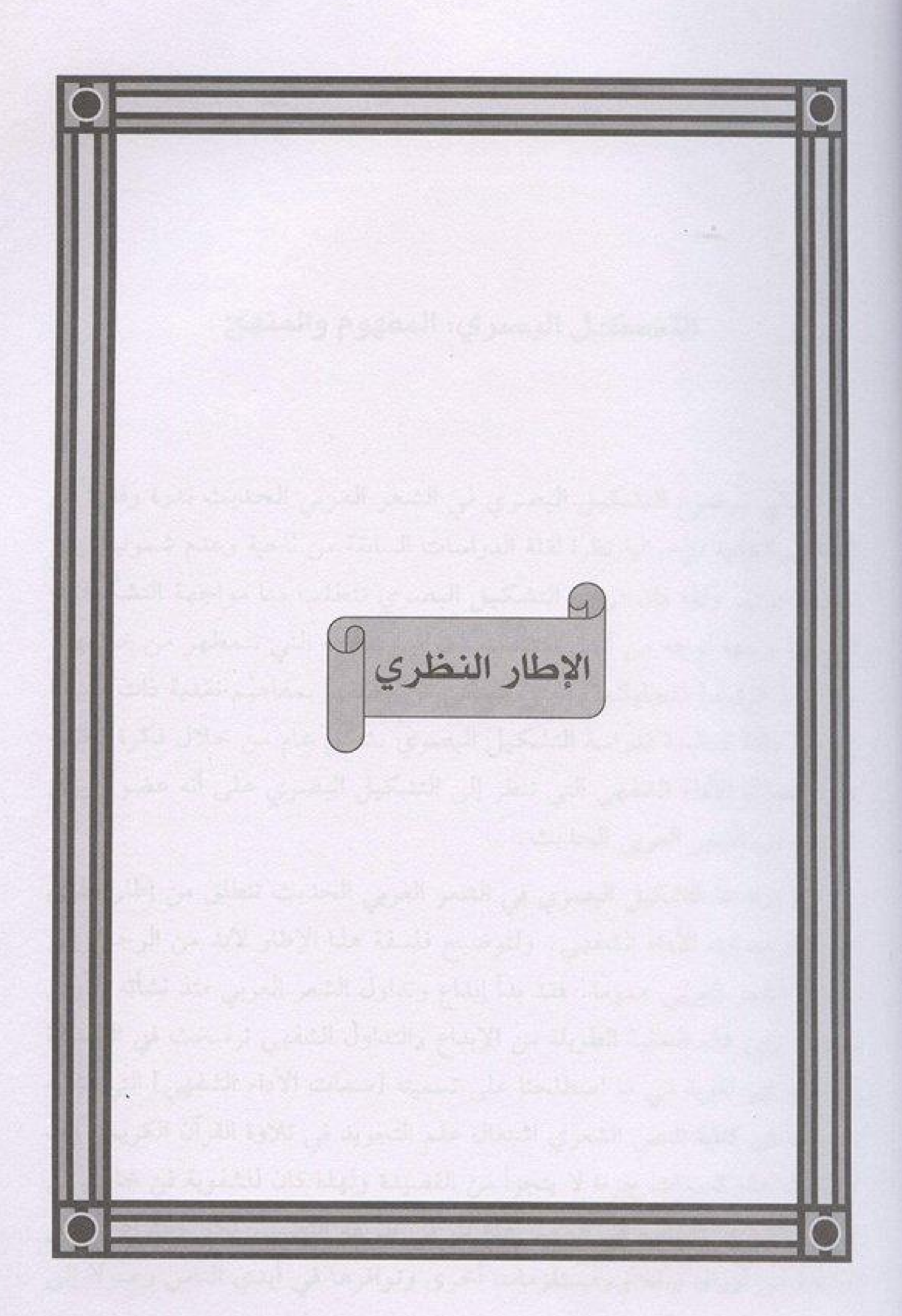
أما الباب الثاني: التشكيل البصري والطباعة. فسندرس فيه **التشكيل البصري** بالتقنيات الطباعية في أربعة فصول هي: **الفصل الأول: التشكيل البصري** وعتبات النص. وسندرس فيه **التشكيل البصري** الممارس في **الشعر العربي الحديث** من خلال عتبات النص مثل عتبة الأغلفة، وعتبة بيانات النشر، وعتبة الإهداءات، وعتبة المقدمات، وعتبة الأعداد. **والفصل الثاني: التشكيل البصري** وتقسيم الصفحة. وسندرس فيه **التشكيل البصري** الممارس في **الشعر العربي الحديث** بتقنيات تقسيم الصفحة الشعرية من خلال ثلاثة محاور رئيسة هي: محور المتن والحاشية، ومحور التفريق **البصري**، ومحور النبر **البصري**. **والفصل الثالث: التشكيل البصري** والسطر الشعري. وسندرس فيه **التشكيل البصري** الممارس **في الشعر العربي الحديث** بتقنيات السطر الشعري من خلال محورين رئيسين هما: محور التشكيل السطري، ومحور تشكيل البياض. **والفصل الرابع: التشكيل البصري** وعلامات الترقيم. وسندرس فيه **التشكيل البصري** الممارس في **الشعر العربي الحديث** بتقنيات علامات الترقيم من خلال محورين رئيسين هما: محور علامات الوقف، ومحور علامات الحصر.

أما الباب الثالث: التشكيل البصري والسينما. فسندرس فيه **التشكيل البصري** بالتقنيات السينمائية في فصلين هما: **الفصل الأول: التشكيل البصري** واللقطة السينمائية. وسندرس فيه **التشكيل البصري** الممارس في **الشعر العربي الحديث**

بتقنيات اللقطة السينمائية من خلال محورين رئيسين هما: محور اللقطة المسافية. ومحور اللقطة المتحركة. **والفصل الثاني: التشكيل البصري** والمونتاج والسيناريو. وسندرس فيه **التشكيل البصري** الممارس في **الشعر العربي الحديث** بتقنيتي المونتاج والسيناريو من خلال تمظهرات كل منهما في **الشعر العربي الحديث**.

محمد سالم الصفراني

المدينة المنورة 20/ 1/ 1425



الإطار النظري

التشكيل البصري: المفهوم والمنهج

يعاني موضوع **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** ندرة وفقرا في المفاهيم النقدية الإجرائية نظرا لقلة الدراسات السابقة من ناحية وعدم شموليتها من ناحية أخرى، ولذا فإن دراسة **التشكيل البصري** تتطلب منا مواجهة التشكيلات البصرية وجها لوجه من أجل اكتشاف القوانين العامة التي تتمظهر من خلالها، والأنماط الرئيسة لتجلياتها؛ حتى نتمكن من وصفها بمفاهيم نقدية ذات طبيعة إجرائية عامة صالحة لدراسة **التشكيل البصري** بشكل عام من خلال **فكرة ناظمة** هي: **سمات الأداء الشفهي** التي تنظر إلى **التشكيل البصري** على أنه عضو حيوي في نصوص **الشعر العربي الحديث**.

إن دراستنا التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث تنطلق من إطار نظري هو إطار سمات الأداء الشفهي. ولتوضيح فلسفة هذا الإطار لابد من الرجوع إلى بدايات الشعر العربي عموما. فقد بدأ إبداع وتداول الشعر العربي منذ نشأته الأولى شفهيا، وفي هذه الحقبة الطويلة من الإبداع والتداول الشفهي ترسخت في القصيدة علامات غير لغوية هي ما اصطلحنا على تسميته [**سمات الأداء الشفهي**] التي يشابه اشتغالها في **كتابة** النص الشعري اشتغال علم التجويد في **تلاوة** القرآن الكريم. وقد أصبحت هذه السمات جزءا لا يتجزأ من القصيدة ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه بل في طريقة التعبير. لكن اختراع وسائل الكتابة من أوراق وأقلام ومستلزمات أخرى وتوافرها في أيدي الناس وصولا إلى

اختراع المطبعة أدى إلى انحسار الاعتماد على المشافهة إبداعا وتداولا. وقد انتقل معظم الشعراء جراء ذلك إلى الإبداع والتداول عبر المكتوب. ولذا فإن جزءا مهما من النصوص يتمثل في **سمات الأداء الشفهي** قد غاب عن المتلقي لأنه لم يتسن للكتابة نقله إليه في ظل غياب صوت وجسد الشاعر. **فالصوت**: حياة ووجود وحضور × **والكتابة**: موت وعدم وغياب. لذلك نشأت الرغبة في نقل **سمات الأداء الشفهي** إلى المتلقي عبر الكتابة. وقد تجسدت تلك الرغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبر في واقعها عن الجدل بين الشفهي والمكتوب. الجدل بين الأذن والعين «والفارق بين حاسة الاتصال اللغوي: الأذن، وحاسة الاتصال الصوري: العين شاسع فهذه الأخيرة لا ترى موضوعها رؤية جيدة إلا إذا استطاعت أن تثبته وتحدد أبعاده؛ إنها حاسة المكان فيما الأذن حاسة الزمان والثقافة التي تعتمدها ثقافة تاريخ وسرد ورواية، ثقافة شفوية لا ثقافة الكتابة والصورة. ثقافة الصوت لا ثقافة الأثر»[1] حيث تنفرد «اللغة الطبيعية بالخاصية الصوتية التي تجبر الرسالة اللغوية على الاشتغال في الزمن مما يستحيل معه ظهور وحدتين صوتيتين في نقطة زمنية واحدة ضمن السلسلة الكلامية، إن هذه الخاصية التي يطلق عليها اللسانيون " الخاصية الخطية " هي التي تميز اللغة الطبيعية عن مجموعة الأنظمة التواصلية وفي مقدمتها الصورة فوحدات الرسالة في الصورة تبرز كلها ملتحمة في المكان وفي اللحظة ذاتها»[2].

إن جدل الشفهي والمكتوب المنبثق عن **سمات الأداء الشفهي** يفترض وجود نصين مختلفين - لنص واحد - النص الشفهي، والنص المكتوب. وقد تمخض عن الجدل الحاصل بينهما حيز كبير من **التشكيل البصري** الذي لجأ إليه الشعراء من أجل إيصال الجزء المفقود من نصوصهم إلى المتلقي كما هو واضح من الاهتمام المتزايد **بالتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**.

---

(1) بن عبد العالي، عبد السلام- ثقافة العين وثقافة الأذن - ط1- دار توبقال - المغرب - 1994م - ص7

(2) غرافي، محمد - قراءة في السيميولوجيا البصرية - عالم الفكر - ع1- مج 31- يوليو، سبتمبر - 2002م - ص234

1- النص الشفهي.

ونعني بالنص الشفهي: النص الذي يبث / يتمثل شفهيا عبر (الصوت) الذي يتردد في (الزمان)، ويتلقى بواسطة (الأذن).

وتتحقق شفهية النص الشعري الشفهي ويتداول من خلال نمطين شفهيين رئيسين:

1-1- الإلقاء.

ونعني بالإلقاء: «إيضاح المعاني بالنطق والصوت لكي تتوثق حلقة الاتصال بين المتكلم والمخاطب دون أن يشوبها اضطراب أو لبس حتى تأتي الصورة السمعية دقيقة في تفاصيلها.

ولذا فإن فن الإلقاء يتطلب توضيح الألفاظ عن طريق النطق السليم وهذا يتطلب معرفة مخارج الحروف وصفاتها حتى لا تلتبس الكلمات، كما يتطلب توضيح المعاني بأن يأتي المتحدث بالنغمة الصوتية التي تناسب المعنى حتى يبدو واضحا بينا وله وقعه المناسب على آذان السامعين، وذلك بأن يتمثل معناه في نفسه في كل كلمة أو جملة، ولا يحول بين ذلك عيب أو علة لا تساعده على البيان»[1].

إن فن الإلقاء يهدف إلى «نقل التجارب الشعورية التي عبر عنها أصحابها في أعمالهم الأدبية إلى جمهور السامعين أو المشاهدين وهذا يتطلب من الشخص نفسه أن يتمثل التجربة التي عبر عنها الأديب أو الخطيب أو الشاعر حتى يصبح بمقدوره هو نفسه أن ينقل بدوره مثل هذا الشعور إلى الآخرين»[2] «عن طريق تمثل المعاني واسترجاعها مرة أخرى مشحونة بالعواطف والأحاسيس لنقلها إلى السامعين عن طريق التأثير والتأثر وليس عن طريق التلقين أو طرح الأفكار، وبشكل يخلق لديه الجو المناسب للمناسبة التي قيل فيها النص ليساعده ذلك على تمثل المعنى وإشاعة ما لازمه من شعور وإحساس»[3] وبهذا تكون **سمات الأداء الشفهي هي:**

---

(1) مقلد، طه عبد الفتاح - فن الإلقاء - ط1- المكتبة الفيصلية - مكة المكرمة - ص 18

(2) عدس، محمد - فن الإلقاء - ط3- دار الفكر - عمان - 2005م - ص12

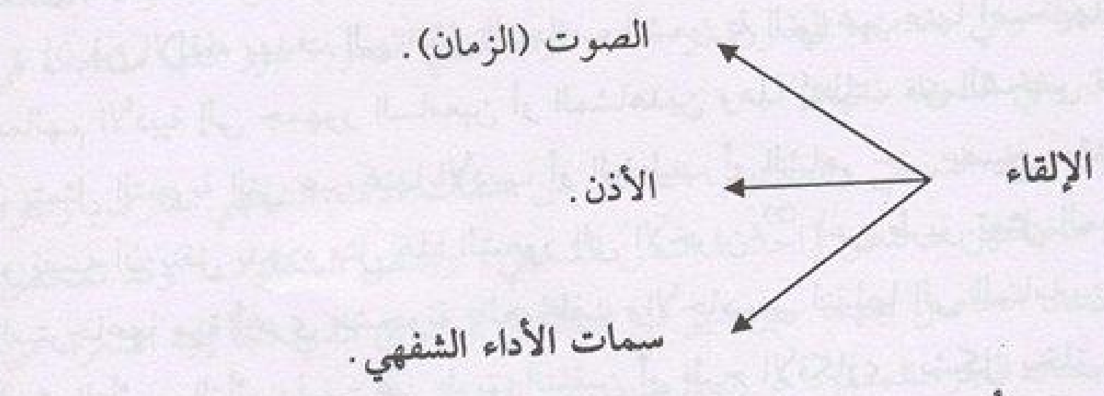
(3) عدس، محمد - فن الإلقاء - ص15

علامات غير لغوية [أحاسيس وشحنات انفعالية] مصاحبة لإلقاء النص الشعري من شأنها تجسيد المعاني من خلال التشكيل بالصوت أو التشكيل بحركات الجسم.

ويكون **التشكيل بنبرة الصوت**: من خلال أسلوب ومهارة الأداء الصوتي ودرجة الصوت في أثناء الإلقاء من رفع أو خفض أو مد لنبرة الصوت، أو تشديد أو تركيز على كلمة معينة. ويكون **التشكيل بحركات الجسم**: من خلال حركات اليدين، وملامح الوجه بين انفراج الأسارير وانقباضها، والهيئة العامة للملقي.

إن **سمات الأداء الشفهي** تؤثر في إحساس المتلقي بالمعاني الشعرية تعميقا أو تهميشا، إثراء أو إفقارا. وعلى هذا فإن قراءة الشعر تختلف من قارئ لآخر كما أن إحساس المتلقي بالمعاني الشعرية يتباين سلبا وإيجابا تبعا لتباين **درجة ونوع** الشحنات الانفعالية المتدفقة عبر السمات من خلال القراءات المتباينة للشعر وذلك لتباين القراء في **سمات الأداء الشفهي** التي ترسل إلى المتلقي علامات معززة للعلامات اللغوية تؤثر في إحساسه بالمعاني سلبيا أو إيجابيا.

ويمكن تحديد العناصر المكونة للإلقاء من خلال الشكل الآتي:



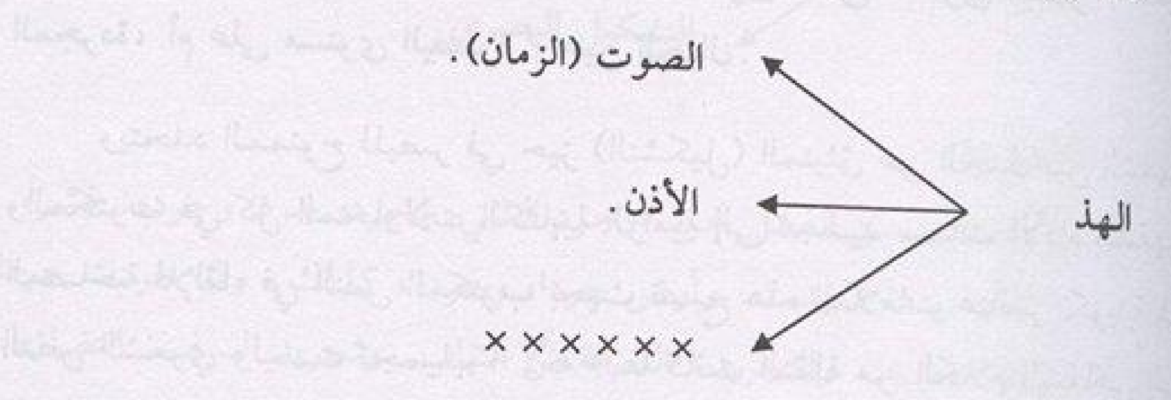
2-1- الهَذُّ.

يشتق الهذ من الفعل هَذَّ «والهذ والهذذ: سرعة القطع وسرعة القراءة؛ هذ القرآن يهذه هذا. يقال هو يهذ القرآن هذا، ويهذ الحديث هذا؛ أي يسرده»[1].

(1) ابن منظور - لسان العرب - ج3 - دار صادر - بيروت - ص517

إن القارئ في الهذ يقرأ النص خلوا من أي من **سمات الأداء الشفهي** مما يخمد جذوته الإبداعية ويقدمه في برود يحرمه من الأحاسيس والشحنات الانفعالية المصاحبة للإلقاء، فالقارئ هنا لا يشكل بنبرة صوته وحركات جسمه ويقرأ دون أدنى اعتبار للمحتوى.

ويمكن تحديد العناصر المكونة للهذ من خلال الشكل الآتي:



فالإلقاء والهذ يشتركان في قناة البث (الصوت المتردد في وعاء الزمان)، وحاسة التلقي (السمع / الأذن). ويختلفان من حيث حضور السمات الشفهية في الإلقاء وغيابها في الهذ.

2- النص الكتابي.

ونعني بالنص الكتابي: النص الذي ينشر / يتمثل كتابيا عبر (الكتابة) التي تتموضع في الفضاء (المكان)، ويتلقى بواسطة (العين).

وتتحقق كتابية النص الشعري الكتابي ويتداول من خلال نمطين كتابيين رئيسين:

2-1- التشكيل.

يشتق التشكيل من الجذر اللغوي «شكل» «والشكل بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول. وشكل الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة. وتشكل الشيء: تصور، وشكله: صوره. وشكّلت المرأة شعرها: ضَفَرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدت بها سائر ذوائبها. وتشكل العنب: أينع

بعضه. وشكل الكتاب يَشْكُله شكلا وأشكله: أعجمه. وشكلت الكتاب أشكله فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب، وأعجمت الكتاب إذا نقطته»[1] فمعنى التشكيل في اللغة يشير إلى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة وبناء عليه يكون **التشكيل البصري** هو:

كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر / العين المجردة، أم على مستوى البصيرة / عين الخيال.

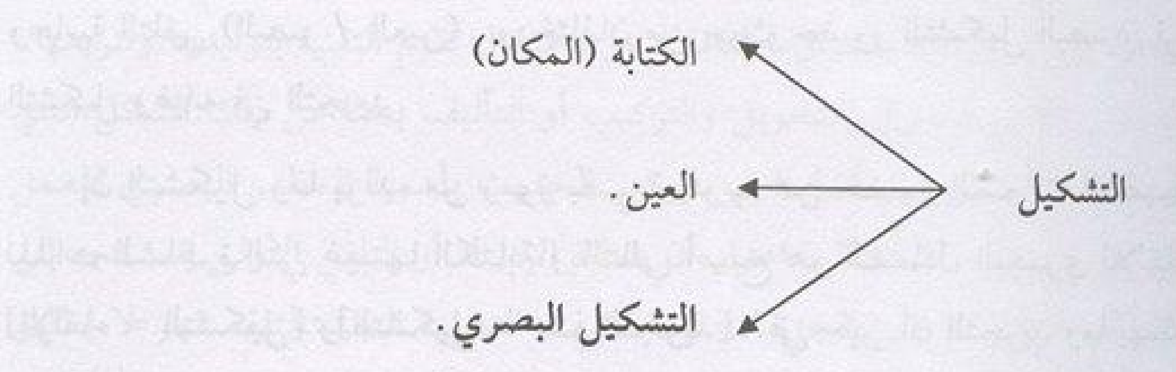
ويتحدد الممنوح للبصر في حيز (التشكيل) المنبثق عن الجدل بين الشفهي والمكتوب في كل المحاولات الكتابية الرامية إلى تجسيد **سمات الأداء الشفهي** المصاحبة للإلقاء في النص المكتوب بحيث تصبح هذه العلامات عناصر تكوينية في النص الشعري وليست تجميلية؛ لأنه «لما كانت النقلة من الكلام الشفاهي إلى الكلام المكتوب في جوهرها نقلة من الصوت إلى الفراغ المرئي فإن تأثيرات الطباعة هنا على استخدام الفراغ المرئي يمكن أن تكون بؤرة الاهتمام المركزية وإن لم تكن الوحيدة. ولا تبرز هذه البؤرة العلاقة بين الطباعة والكتابة فحسب، بل تبرز علاقة الطباعة بالشفاهية التي لا تزال باقية في الكتابة وفي ثقافة الطباعة المبكرة. وعلاوة على هذا فإن الكثير من التأثيرات الأخرى ترتبط بهذا الاستخدام نفسه في أوجه متعددة»[2]. مثل الرسم بمختلف أشكاله: الهندسي، والفني، والخطي. والإخراج الطباعي مثل: عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم الصفحة، وعلامات الترقيم. والتقنيات السينمائية مثل: تقنية اللقطة، وتقنيتي المونتاج والسيناريو. ومن شأن التشكيل بهذه الصورة أن يضيق فجوة (الجفاء) بين المتلقي والنص. وعلى هذا تكون **سمات الأداء الشفهي** قد كشفت النقاب عن علم جديد هو علم تجويد الشعر حيث يلتقي التشكيل وعلم التجويد في أنهما يسعيان إلى إخراج كل حرف من مخرجه وإعطائه حقه من **سمات الأداء الشفهي**.

---

(1) ابن منظور - لسان العرب - ج11- ص356

(2) أونج، والترج. - الشفاهية والكتابية - ط1- ت حسن البنا عز الدين - عالم المعرفة - ع 182- الكويت - 1994م - ص217

ويمكن تحديد العناصر المكونة للتشكيل من خلال الشكل الآتي:

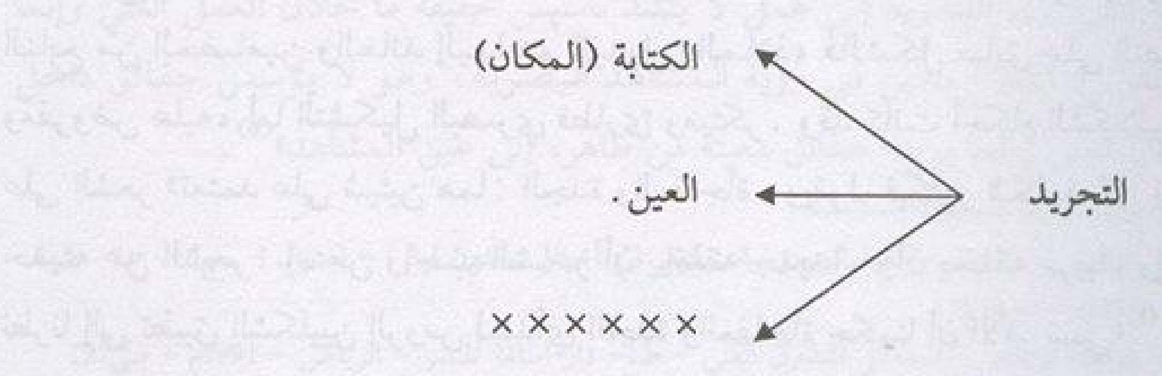


2-2- التجريد.

يشتق التجريد من الفعل جَرَدَ «وجرد الشيء يجرده جردا وجرده: قشره. والجَرَد من الأرض ما لا ينبت. وأرض جرداء وجَرِدة، كذلك، وقد جردت جردا وجردها القحط تجريدا. والتجريد: التعرية من الثياب. وتجريد السيف: انتضاؤه. والتجريد التشذيب: والتجرد: التعري. **وجرد الكتاب والمصحف: عراه من الضبط والزيادات والفواتح** . وكل شيء قشرته عن شيء فقد جردته عنه»[1] فمعنى التجريد في اللغة يشير إلى سلب الشيء كل المكونات التي تجعل له صورة ذات أبعاد دلالية فنية وبناء عليه يكون معنى التجريد هو:

كتابة النص خلوا من أي من **سمات الأداء الشفهي**؛ أي أنه متجرد من **التشكيل البصري** مما يجعله شبيها بقطعة نثرية جامدة. فالمُجرِّد هنا لا يشكل كتابته ويغيرها بحسب تغيرات المعاني ويكتب دون اعتبار للمحتوى.

ويمكن تحديد العناصر المكونة للتجريد من خلال الشكل الآتي:



(1) ابن منظور - لسان العرب - ج3- ص115

فالتشكيل والتجريد يشتركان في وسيلة النشر (الكتابة المتموضعة في المكان)، وحاسة التلقي (البصر / العين). ويختلفان من حيث حضور **التشكيل البصري** في التشكيل وغيابه في التجريد.

إن التشكيل وما يولده من رموز بصرية ينوب عن حضور **السمات الشفهية** للذات الشاعرة التي غيبتها الكتابة وبالتالي أصبح هو المعادل البصري للإلقاء **[الإلقاء = التشكيل]** و**[التشكيل = علم التجويد]**، في حين أن التجريد وما يهمله من **التشكيل البصري** يعادل غياب **السمات الشفهية** التي أخمدها الهذ **[الهذ = التجريد]**؛ وبناء على ذلك فإن النص الإلقائي هو نص الشاعر، بينما يمثل النص التشكيلي نص المتلقي، فالمتلقي في النص التشكيلي يكتسب ميزة إنتاج الدلالة من خلال **سمات الأداء الشفهي** التي يجسدها له **التشكيل البصري** حيث لا يوجد في مقام التلقي القرائي سوى النص والمتلقي.

3- التشكيل البصري والشكل.

إن مفهوم **التشكيل البصري** الذي أرسيناه أعلاه يختلف عن مفهوم الشكل الذي له في سياق الدرس النقدي والأدبي معنى تقليدي يشير إلى قالب أو نمط معروف مسبقا، وهذا النوع من الأشكال تحكمي وآلي لا يسعه تقديم دلالة ذات قيمة فنية، فالشكل المسبق المفروض على المضمون يمارس قمعا وتسلطا على المضمون الذي يريد أن يتشكل فيأتي الشكل المسبق ليحد من تشكله بصرامة؛ لذا كان لابد للمضمون من مخرج من تسلطية الأشكال المسبقة والقوالب الجامدة فكان **التشكيل البصري** النابع من المضامين والعائد إليها هو البديل والملاذ، فالشكل سابق على النص ومفروض عليه، أما **التشكيل البصري** فطارئ ومبتكر. وقد كانت أحكام الشكلانيين على الشعر «تعتمد على شيئين هما: الجدة والمفاجأة. ويقول فيكتور شكلوفسكي في حديثه عن الشعر: إن من واجب الشاعر أن يخلقه جديدا، وأن يخلقه غريبا، وإذا نظرنا إلى تطبيق الشكليين الروس لمبدأي الجدة والمفاجأة حكمنا أن الأمر نسبي»[1].

---

(1) عباس، إحسان - فن الشعر - ط1- دار الشروق - عمان - 1996م- ص167

إن التشكيل البصري ليس قالبا مسبقا ولا عنوة تحكمية فهو «ينتمي إلى ما يميز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها. ويتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك الشكل الذي لم ير من قبل. ويحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره ''شكلا'' وباعتبار أن عملية الإدراك أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى ''الشكل العام'' لا إلى الجزئيات كما كشفته النظرية الجشتالتية. فهو لا يطابق مفهوم الكتابة لأنه يتضمن ما يفيض عن عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب»[1].

ومن هنا يكتسب التشكيل أحقية وصفه بالبصري إذ إنه من حيث انتماؤه وتضمنه وإحالته لا يتحقق، ويدرك، ويتلقى، إلا من خلال حاسة البصر التي تأخذ هنا بعدا فلسفيا ينتمي إلى الخارج، وإلى حقل الثقافة البصرية التي تعرف بأنها «منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميكية»[2]. «وتدور مجالات الدرس في حقل الثقافة البصرية حول البحث الفلسفي في إبيستمولوجيا المشاهدة وسيميوطيقية الصور والعلامات البصرية، وحول البعد السيكولوجي للمجال البصري، وسيضم هذا فضاءات ذات بعد ظاهراتي وعضوي ومعرفي تتعلق بالتفاعل الإبصاري وهي درس اجتماعي عن صيغ العرض والتفرج البصري وأنثروبولوجيا المشاهدة»[3].

وقد أحدثت الثقافة البصرية تحولات عميقة في الفن حيث «تحول الفن تحت تأثير الدراسات البصرية إلى عمل لا ينشد تأسيس حقيقة ما خلال العمل الفني وإنما ينشد زرع انطباع معين في رؤية المشاهد البصرية، وهو لا يؤسس حقائق داخل العمل الفني وإنما يوجه حقائق معينة من ظاهره إلى عين المشاهد»[4].

---

(1) الزهراني، معجب - لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى - فصول - مج16- ع1- صيف 1997م - ص229

(2) غراب، يوسف - المدخل للتذوق الفني - ط1- دار أسامة للنشر - الرياض - 1991م - ص127

(3) الغذامي، عبد الله - الثقافة التلفزيونية - ط1- المركز الثقافي العربي - بيروت- 2004م - ص14

(4) الديدي، عبد الفتاح - علم الجمال - ط1 - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - 1981م- ص53

إن الثقافة البصرية تهدف من خلال التشكيل البصري إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم لا إلى خلق التصورات عنه؛ وذلك من خلال دعوة المتلقي إلى التبصر في المعطى البصري للنص في غياب أي محفزات لتصور غير بصري. وهي المخرج من التمركز حول الصوت والتلقي السمعي ''والتسلط'' الناتج عن ثقافة الأذن «فثقافة الأذن ثقافة السمع والمحافظة، إنها ثقافة الوثوقية والتقليد، ثقافة الأذن على الدوام ثقافة سلطة، أما العين فلما لها من قوة قلب على شبكيتها ولما لها من قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها تجعل الثقافة التي تعتمدها ثقافة نقدية»[1]، وقد ميزت الثقافة البصرية «تمييزا مفيدا لقراء الشعر بين المخيلة المقيدة والمخيلة الحرة؛ الأولى: مخيلة سماعية عضلية تثور بالضرورة حتى لو كان الإنسان يقرأ لنفسه وهي واحدة تقريبا لدى كل القراء الأكفاء. والثانية: بصرية وتتنوع بين شخص وآخر أو بين نمط ونمط»[2]، مما يجعل الثقافة البصرية هي المحفز الرئيس للتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث.

إن التشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري. «فمهمة الفن لا تنحصر في تقليد الجمال الطبيعي أو محاكاة الأشكال الواقعية بل هي تتمثل على وجه الخصوص في خلق بعض الأشكال أو إبداع مجموعة من النماذج الأصيلة بحيث يتجلى في العمل الفني طابع شخصي يجيء مميزا له عن كل ما عداه»[3] فاختلاف التشكيل من نص إلى آخر حسب مضمون وحالة كل نص يجعله جزءا أساسيا من النص بحيث يصبح المعطى الكتابي البصري مولدا للمعنى الشعري.

---

(1) بن عبد العالي، عبد السلام- ثقافة العين وثقافة الأذن - ص8

(2) ويلك، رينيه و وارين، أوستين - نظرية الأدب - ط1- ت محي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1987م- ص194

(3) إبراهيم، زكريا - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - ط1- دار مصر للطباعة - ص280

4- سمات الأداء الشفهي والأمية البصرية.

إن ما توفره **سمات الأداء الشفهي** من جهاز مفاهيم إجرائية قادرة على قراءة **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** يجعل منها نقلة نقدية من ظلام الأمية البصرية إلى نور المعرفة والمقدرة على قراءة **التشكيلات البصرية في الشعر العربي الحديث** . فمفهوم الأمية البصرية يطابق مفهوم الأمية الأبجدية لأن العجز عن قراءة التشكيل البصري وهو ''نص'' يساوي تماما العجز عن قراءة النص اللغوي. ولذا فإن فهم **التشكيل البصري** على أنه بنية دلالية هو ما نبذل جهدنا في سبيل تحقيقه وتأكيده من خلال **سمات الأداء الشفهي**. وهذا العزم يدفعنا إلى بناء مفهومي الفن والعمل الفني على أسس فلسفة الأشكال الرمزية لدى آرنست كاسيرر الذي يرى أن الرمز «هو الفاعلية البنائية لخيال الإنسان حيث إنه في مجال الفن يضفي ''الشكل'' على ''المضمون'' وهو خليط من الانفعالات والعواطف غير المحددة فيهبها التحديد»[1] فيكون الفن «هو الذي يكشف الواقع ويمثله ولا يحاكيه أو ينسخه، إنه نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية»[2] ويكون العمل الفني «ليس مجرد رمز فحسب بل هو أيضا خلق وتصوير للأشكال، ولذا لا يكفي أن يحس الشاعر بالمعنى الباطن في الأشياء وبحياتها الخلقية وإنما عليه أن يكسب مشاعره وجودا خارجيا»[3] «فالعمل الفني عملية تشكيلية مرتبطة بعمليتين: وجدان فرد، وبناء خارجي، أي أنها ترتبط بعالمين عالم الفنان والعالم المادي. وعالم الفنان يعتمد على أعمال تأملية تشكيلية انصهارية، والعالم المادي يعتمد على مظهر خارجي تتموضع به الأشياء في العالم»[4] .

إن هذا التصور الرمزي للفن والعمل الفني يحيل إلى النظرية الجشطالتية في إدراك الأشكال على اعتبار أن التشكيل هو في ظاهره شكل بالمعنى الحسي للشكل

---

(1) إبراهيم، وفاء محمد - علم الجمال - ط1- مكتبة غريب - القاهرة - ص 80

(2) الجزيري، مجدي - الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر - ط1- دار الوفاء - القاهرة - 2002م- ص207

(3) الجزيري، مجدي - الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر - ص 208

(4) إبراهيم، وفاء محمد - علم الجمال - ص 80

يتطلب حسب الجشطالتيين «إدراكا شعوريا وحسيا، وكل إدراك هو كل شامل: فالذات تدرك الشكل كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها»[1].

«إن الكل يحتوي الأجزاء ويهيمن عليها. وإدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء، وهكذا إذا انتزعنا عنصرا من كل لتحويله إلى كل آخر فإن هذا العنصر المحول سيأخذ دلالات جديدة ومختلفة عن الأولى»[2]. ويحدد الجشطالتيون خمسة قوانين لإدراك مجموعة عناصر كشكل هي «قانون الصغر: فالشكل الصغير يبرز منفصلا عن عمق أكثر كبرا. وقانون البساطة: فالشكل البسيط أبرز من الشكل المعقد. وقانونا الانتظام والتقابل: ويتعلق الأمر بالتقسيم المنظم والتقابلي لعناصر شكل معين. وقانون الاختلاف: فالشكل المبنين بكيفية غريبة ابتكارية يبرز بشكل أفضل»[3]، كما يؤكدون على أهمية إدراك الفضاء «ويقصد الجشطالتيون بإدراك الفضاء كل المظاهر الهندسية للأشياء: الموضعة، والاتجاه، والكبر، والمسافة، كما يلحون على المظهر العلائقي في مقابل المظهر النوعي في إدراك الأشكال»[4].

وقد نهل التشكيل البصري إلى جانب فلسفة الأشكال الرمزية من فلسفة الفن التشكيلي بكل مدارسه وتجلياتها وخصوصا الحركة السريالية التي تأسست على مبادئ فنية هي «التهكم والفكاهة: الصادران عن نزعة داخلية في رفض الواقع والإزراء به والتنكر للأعراف والتقاليد. والمخيلة: التي لا تناقض الحقيقة في رؤيتهم، فهي الكفيلة بتجديد العالم وخلقه خلقا دائما يمنعه من الاستسلام للرتابة والحماقة، فهي الواقع قبل أن يتروض ويتكيف في قوالب المعطيات الحسية والنثرية. والدهشة: وذلك من خلال رؤية الدهشة في ما هو يومي وعادي كالحذاء والنفايات والمظلات. والحلم: ويقصدون به الحلم الليلي ويعتقدون أنه أشد تعبيرا

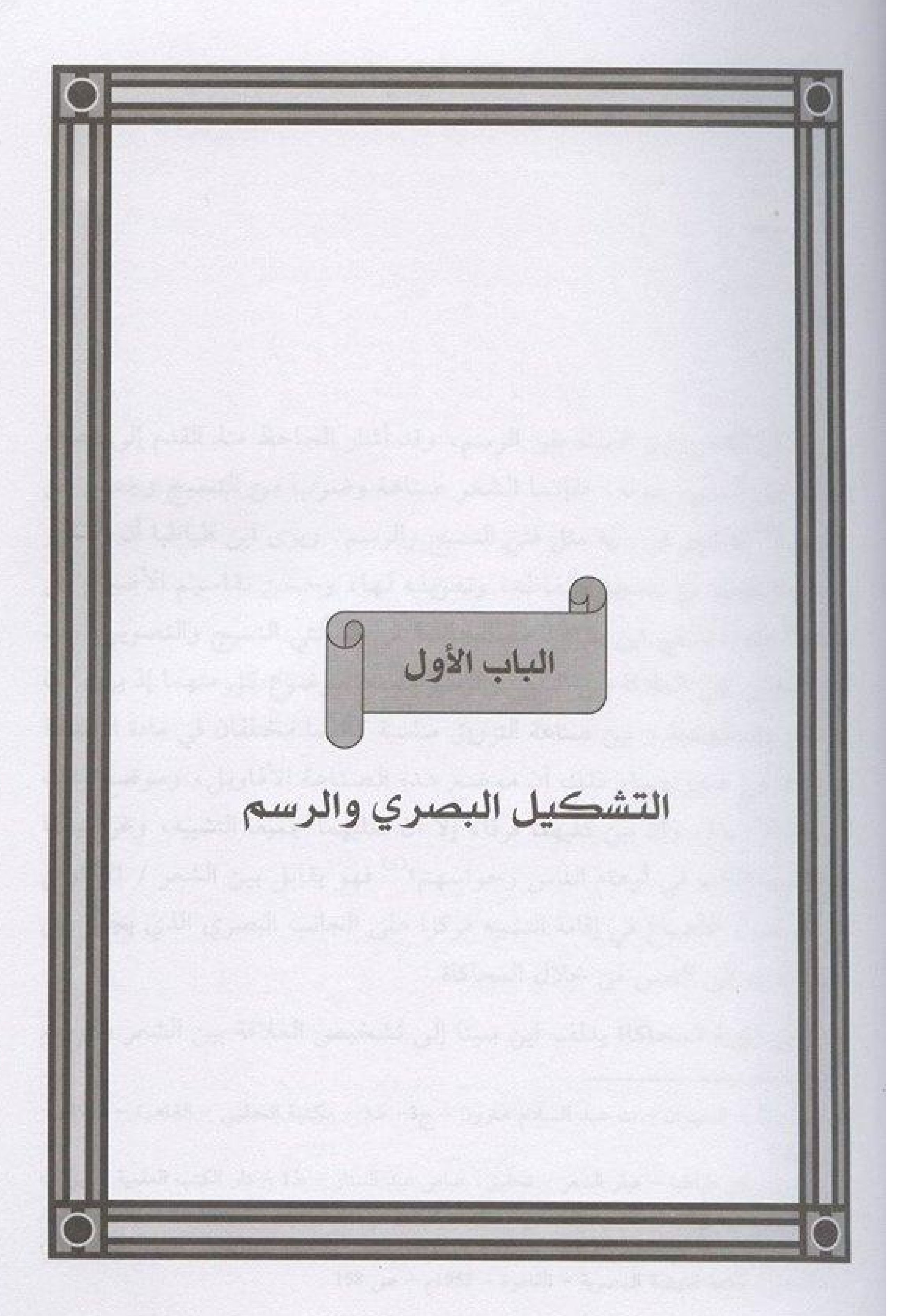
---

(1) الماكري، محمد - الشكل والخطاب - ص19
(2) الماكري، محمد - المرجع السابق - ص20
(3) الماكري، محمد - الشكل والخطاب - ص 23
(4) الماكري، محمد - المرجع السابق - ص27

عن واقع النفس من حالة اليقظة وأن حال الحلم هي حال الشعر لأن النفس فيها تجري على سجيتها بعد أن تتخدر عنها قبضة اليقظة والواقع. والجنون والآلية: حيث تتحرر النفس تحت وطأة الجنون من وطأة العالم الخارجي»[1]. وقد ساهمت هذه المبادئ في مد النص الشعري الحديث بمبررات التشكيل ومحفزاته الرامية إلى تسجيل دلالة التشكيل الصوتية أو تجسيد دلالة تشكيل الفعل المعجمية، وإنتاج الدلالة في الشعر العربي الحديث.

---

(1) الحاوي، إيليا - الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي - ط1- دار الثقافة - بيروت - 1980م- ص225



الباب الأول

التشكيل البصري والرسم

إن فن الشعر وثيق الصلة بفن الرسم، وقد أشار الجاحظ منذ القدم إلى الصلة الوثقى بين الفنين بقوله: «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[1] فالشعر في رأيه مثل فني النسيج والرسم. ويرى ابن طباطبا أن الشاعر الحاذق «يعرف من نسجه لألفاظه، وتفويفه لها، وحسن تقاسيم الأصباغ في نقشه»[2] وبهذا يلتقي ابن طباطبا مع الجاحظ في مسألتي النسيج والتصوير. وقد أشار الفارابي إلى العلاقة بين الشعر والرسم محددا موضوع كل منهما إذ يرى «أن بين أهل هذه الصنعة و بين صناعة التزويق مناسبة كأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتهما، ذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[3] فهو يقابل بين الشعر / الأقاويل وبين الرسم / الأصباغ في إقامة التشبيه مركزا على الجانب البصري الذي يجعل من كليهما أقرب إلى الحس من خلال المحاكاة.

ومن زاوية المحاكاة يدلف ابن سينا إلى تشخيص العلاقة بين الشعر والرسم

---

(1) الجاحظ - الحيوان - ت عبد السلام هارون - ج3- ط3 - مكتبة الحلبي - القاهرة - 1948م - ص132

(2) العلوي، ابن طباطبا - عيار الشعر - تحقيق: عباس عبد الستار - ط1 - دار الكتب العلمية - بيروت - 1982م - ص9

(3) الفارابي - رسالة في قوانين صناعة الشعراء: ضمن فن الشعر لأرسطو - تحقيق: عبد الرحمن بدوي - ط1 - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - 1953م - ص 158

بقوله: «إن الشعراء يجرون مجرى المصور، فكل واحد منهم محاك»[1] وحينما يطلب من الشاعر «أن يكون كالمصور فإنه يصور كل شيء يحسه وحتى الكسلان والغضبان»[2] وفي هذا تحديد لنقطة الالتقاء المهمة بين الشعر والرسم والتي تتمثل في الجانب النفسي المعنوي فالشاعر مصور يقوم بنقل الأشياء كما هي عليه أو من خلال رؤيته الخاصة لذا غالبا ما تمتزج حالته النفسية بخلفية الصورة التي يرسمها.

وفي سياق التقاء الرسم والتصوير في الجانب النفسي يقارن الباقلاني بين الكلام البليغ والتصوير بقوله: «وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى اللطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير»[3] فالشعر عنده صور يشاهدها المتلقي بعين البصيرة ويؤكد هذا تشبيهه الوصف بالتصوير في لفتة بارعة لتضافر الشعر والرسم فيقول: «رب وصف يصور لك الموصوف كما هو على جهته لا خلف فيه، ورب وصف يبرز عليه ويتعداه، ورب وصف يقصر عنه»[4]، ومراتب الوصف هذه لا تختلف كثيرا عن مراتب الرسم حال دخوله على الشعر أو العكس؛ بمعنى أنها تنطبق على الشعر والرسم على حد سواء.

إن قدرة الشاعر والمصور على التقديم الحسي للمعنى تطفو في وصف عبد القاهر الجرجاني للصور الاستعارية حيث يقول: «إنك ترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مُبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأتها العين»[5]

---

(1) ابن سينا – فن الشعر: ضمن كتاب الشفاء – تحقيق: عبد الرحمن بدوي – ط1 – مكتبة النهضة العربية – القاهرة – 1953م – ص196

(2) ابن سينا – فن الشعر – ص 189

(3) الباقلاني – إعجاز القرآن – تحقيق: أحمد صقر – ط1 – دار المعارف – القاهرة – 1954م – ص181

(4) الباقلاني – إعجاز القرآن – ص 371

(5) الجرجاني، عبد القاهر – أسرار البلاغة – تحقيق: هـ. ريتر – ط3– دار المسيرة – بيروت– 1983م– ص41

كما يمثل الجرجاني حسن المعنى المنظوم بحسن اللوحة المرسومة إذ يقول: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقوش، فكما أنك ترى الرَّجل قد تَهدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نَسجَ، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، وكذلك حال الشعر والشاعر في توضيحهما معاني النحو ووجوهه»[1] فالمعاني المكونة للصورة الشعرية تعادل الأصباغ المكونة للوحة التشكيلية والصورة الفوتوغرافية، ويعادل تسلسل ونظم معاني الصورة تواؤم وتناغم أصباغ اللوحة.

وتقع المعاني والصور في ذهن المتلقي حسب حازم القرطاجني عن طريق المخيلة، يقول: «وطرق وقوع التخييل في النفس إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طرق الفكر خطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكي بها الشيء يتصوره نحتا أو خطا أو ما يجري مجرى ذلك»[2] وقد قسم التخييل نوعين «ما يجري مجرى تخطيط الصورة وتشكيلها، وما يجري مجرى النقوش في الصورة، والتوشية في الأثواب، والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها»[3] فالأول يعادل فكرة النص المجردة والتخطيط الأولي للوحة دون ألوان، والآخر يعادل الصور البلاغية في النص والألوان في اللوحة تماما مثلما تعادل المحاكاة في الشعر المحاكاة في الرسم «لأن المحاكاة في المسموع تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر»[4].

إن «الإنسان عموما يفهم طبيعة ما يرى عبر الإدراك الحسي ولكن الرسام

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز - تحقيق: السيد محمد رشيد رضا - مكتبة القاهرة - القاهرة - 1961م- ص114

(2) القرطاجني، حازم - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة - ط2- دار العرب الإسلامي - بيروت - 1981م- ص89

(3) القرطاجني، حازم - منهاج البلغاء - ص 93

(4) القرطاجني، حازم - منهاج البلغاء - ص 104

والشاعر يمتازان بكونهما أشد وعيا لأنهما ربما مشغولان بصريا وحسيا بالواقع المحيط بهما واكتشاف ظواهره ومكنوناته، وبالتقاء صورة الواقع بالصورة المخزونة بالذاكرة تنشأ صورة ينسجها الخيال من مزجه الواقعين: المرئي والمتخيل فتتشكل الرؤية الفنية عبر اندماج الشاعر بالرسام»[1].

أما في العصر الحديث فقد أخذت رحلة التصاهر المديدة بين الشعر والرسم أبعادا نفعية وإبداعية. وبالنظر في تجليات **التشكيل البصري** والرسم نجد أن هناك ثلاثة أنواع من الرسم يمكن دراستها في ثلاثة فصول تعكس تجلياتها **في الشعر العربي الحديث**.

- الفصل الأول: **التشكيل البصري** والرسم الهندسي.
- الفصل الثاني: **التشكيل البصري** والرسم الفني.
- الفصل الثالث: **التشكيل البصري** والرسم الخطي.

---

(1) روجرز، فرانكلين. ر. - الرسم والشعر - ت مي مظفر - ط1 - دار المأمون - بغداد - 1990م - ص46

الفصل الأول

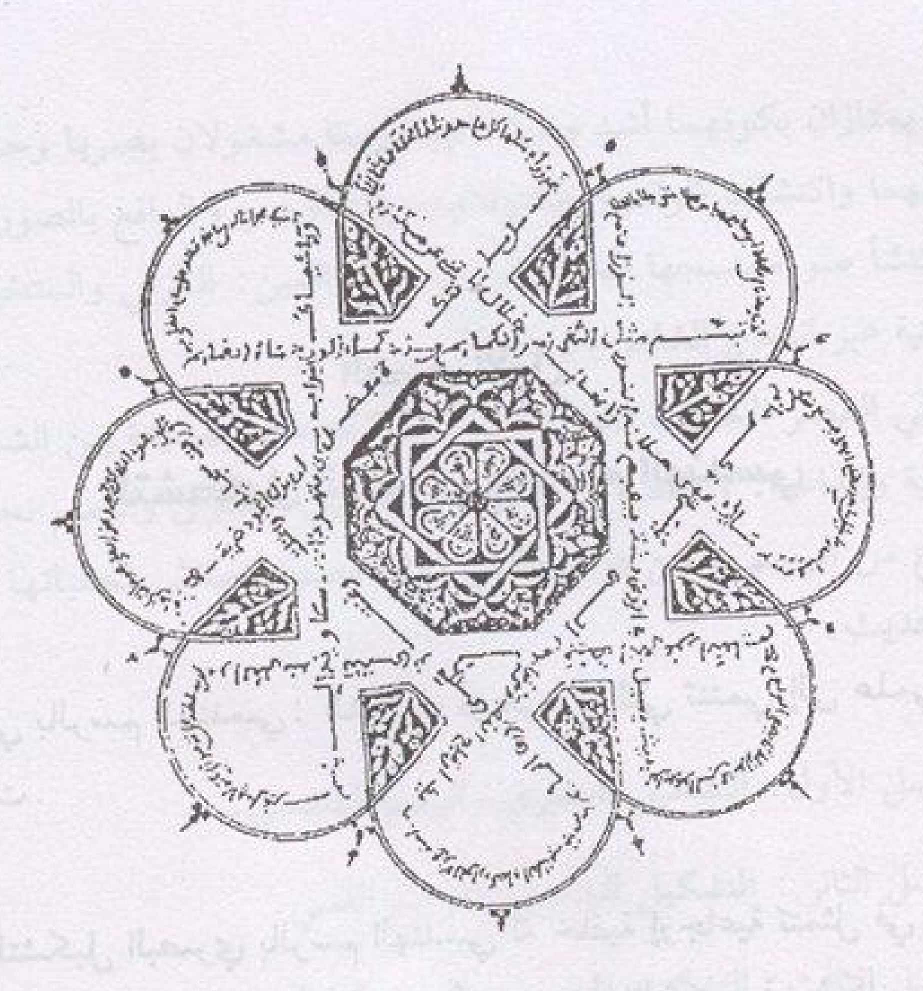
التشكيل البصري والرسم الهندسي

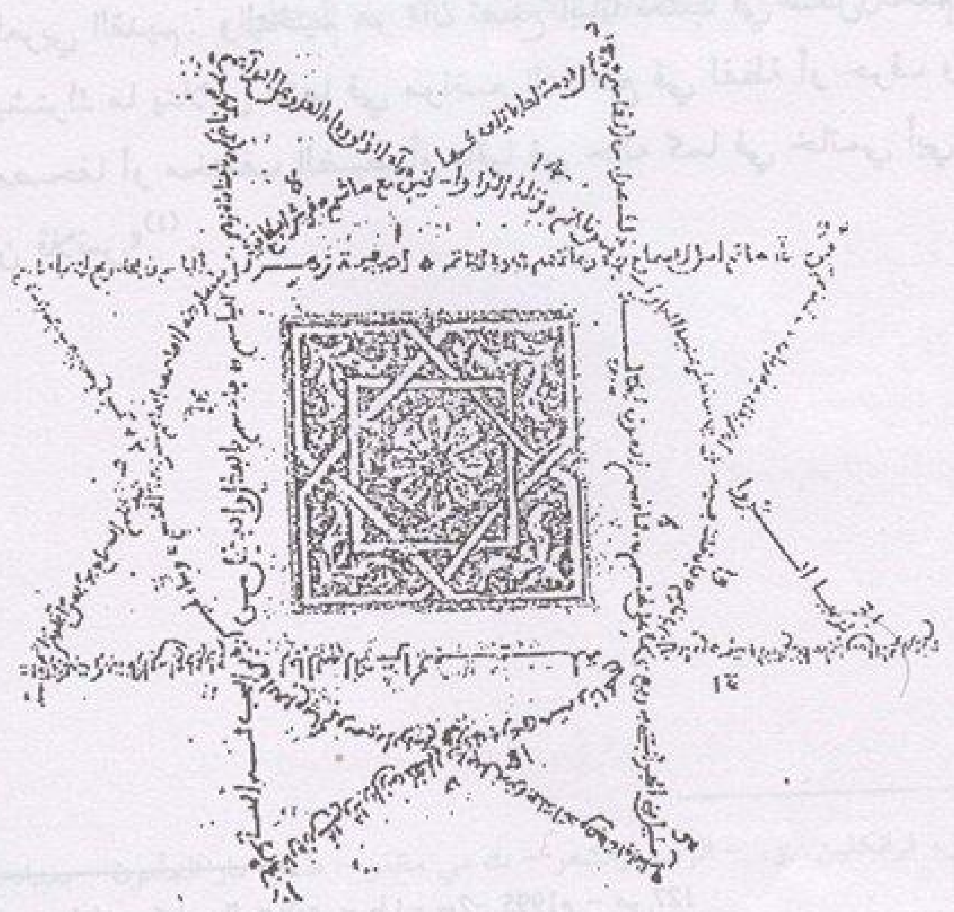
ونعني بالرسم الهندسي: الشكول أو الرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات.

إن التشكيل البصري بالرسم الهندسي له خلفية إرجاعية تتمثل في فن التختيم في الشعر العربي القديم. والتختيم هو «أن تصنع أبياتا تكتب في شكل مختم تتقاطع أشطره، ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إما مصحفا أو مختلف الضبط أو باقيا في حاله كما في خاتمي أبي الطيب الرندي وابن قلانس»[1].

---

(1) الكبيسي، طراد - كتاب المنزلات - ط1- ج2- 1995م - ص127





ويقدم الخاتمان أشكالا متداخلة نستطيع أن نتبين منها - بالرغم من عدم وضوح الأبيات في الأصل - شكولا هندسية متعددة مثل المثلث والمربع والدائرة والخطوط.

وقد تبلورت هندسية الشكل الشعري في العصر المملوكي والعثماني حيث وجدت «أشكال هندسية كالدائرة، والمثلث، والمربع، والمخمس والمعين. وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات أو قصائد على صورة هندسية معينة»[1]، «فالدائرة لها مركز، وفي هذا المركز حرف من الحروف ومن هذا الحرف يبتدئ البيت وإلى هذا الحرف ينتهي البيت. فهو إذن من ألوان الشعر المحبوك من طرفيه. والدوائر على أنواع منها الدائرة المركبة، ومنها الدائرة البسيطة. وشعر الدائرة المركبة: يتطلب رسم دائرة أصلية كبرى وحولها على المحيط دوائر صغيرة، وعلى حواف هذه الدوائر الكبيرة والصغيرة يمر البيت ابتداء وانتهاء، ليعود من جديد منطلقا من المركز إلى الدائرة الصغيرة الثانية ثم ينتهي إلى الصغيرة في مركزها. ويختلف عدد الأبيات باختلاف عدد الدوائر؛ فكلما كثرت الدوائر طالت القصيدة، والعكس صحيح.

وهذه أبيات دائرة.

1- عشقت نورا من مقامك يسطع	وعيني غدت من فرط عشقك تدمع
2- عمدت على تقديم مدحي لمن غدا	أبا الند يا من له الخلق تضرع
3- عرضت لمن حاز الشفاعة والعلى	وقلت أغث دمعي من النار تلذع
4- عذلت فؤادي في محبة غيركم	وفرغته من كل نفس تولع
5- علوت بما أعطيت من رافع السما	مقاما فغثني من هموم تفجع
6- عجفت ولم يبق الهوى لي من قوى	فاشفع وغثني من كروب تفزع
7- عزفت حياتي من محبتك التي	بها تذهب الأكدار منا وتقشع

1- أمين، بكري شيخ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني - ط3- دار الآفاق الجديدة- بيروت - 1980م - ص209

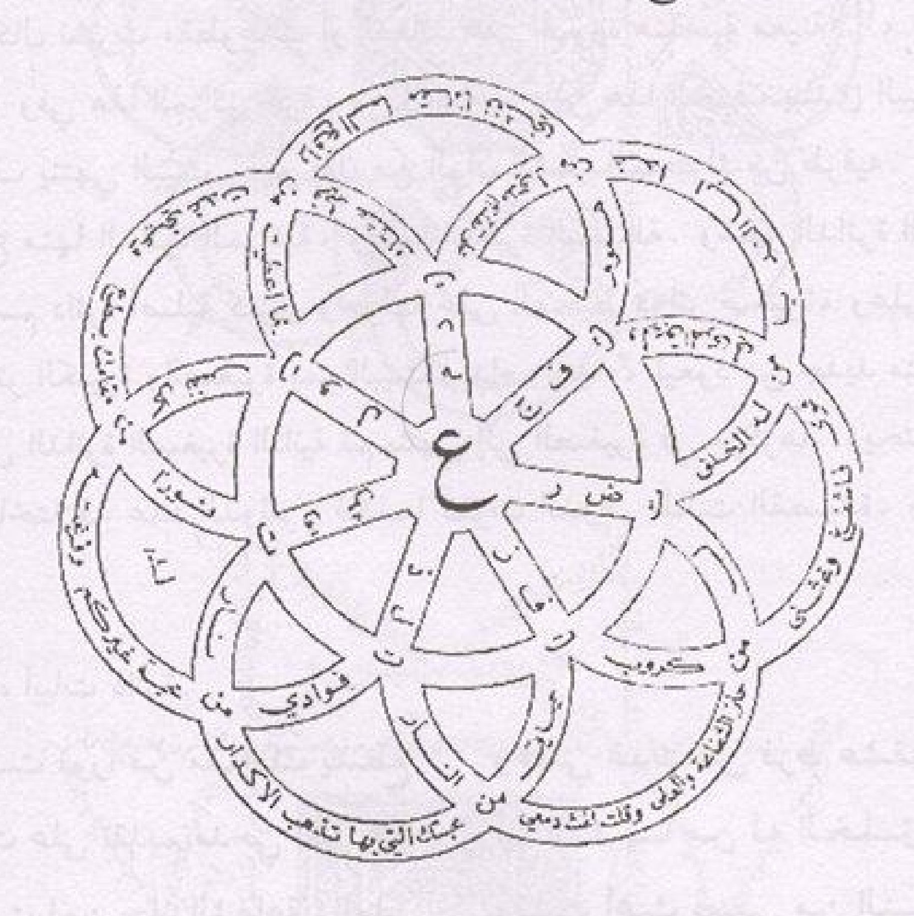
ومن تأمل هذه الدائرة المركبة تبدو لنا الملاحظات التالية:

1- كل بيت يبتدئ بحرف العين وبه ينتهي.

2- نهاية كل بيت معكوسة في مطلع الذي بعده.

3- عكس البيت الأول تتفق وقافية البيت الأخير.

4- هذه القصيدة تصلح أن تكون دائرة سباعية.



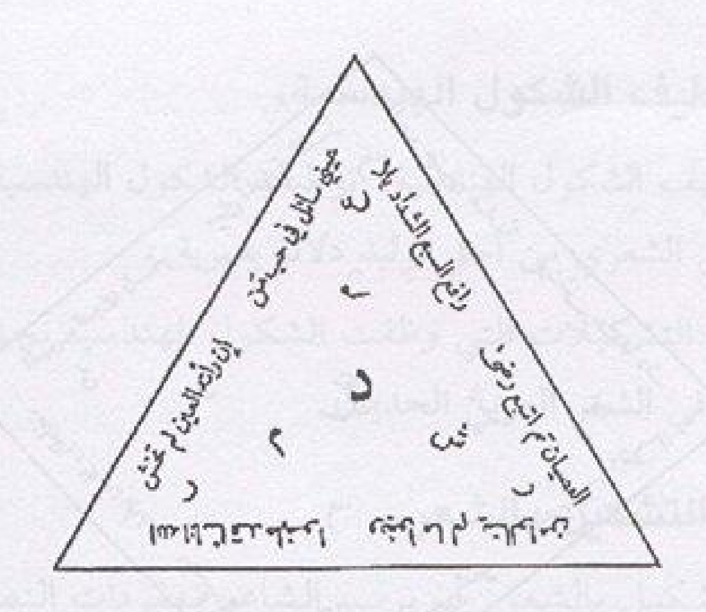
وهذه أمثلة للأشكال البسيطة.

وتلاحظ أن الأبيات الثلاثة التالية أمكن رسمها في دائرة وفي مثلث متساوي الأضلاع. والأبيات هي:

دمع عيني سائل في حب من ... إن رأته العين لم تخش رمد

دمر الله أناسا قد طغوا ... وبغوا ما لم ينالوا من رشد

دشر العصيان ثم اتبع رضا ... رافع السبع الشداد بلا عمد





وهذه أبيات ترسم مربعا ودائرة وأبياتها هي:

عشق المسكين هـذا ذنبـه   قصة الشكوى إليكم قـد رفع

عفر المسكين خدا في الثرى   يـرتجي وصلا وباللطف قنع

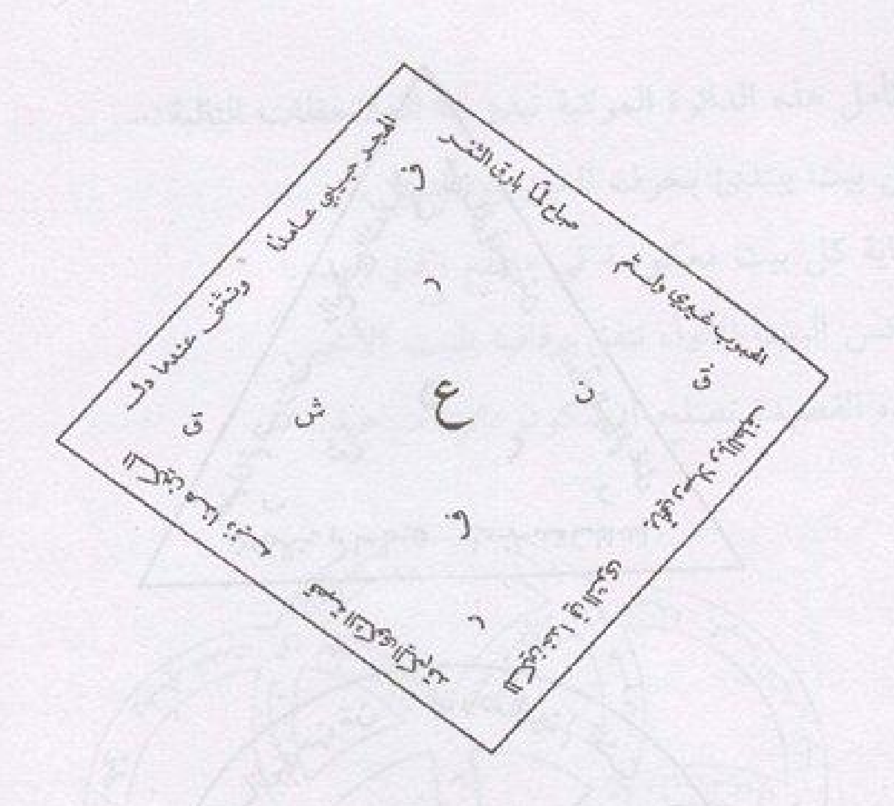
عنق المحبوب غيري ولثم   صاح لـمـا بـارق الثغـر فـرع

عرف الهجر حبيبي عـامدا   وتـثـنـى عـنـدمـا دل قـشـع

عشق...»[(1)]

---

(1) أمين، بكري شيخ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني - ص 210 - ص216



أما في **الشعر العربي الحديث** فقد تجلى **التشكيل البصري** بالرسم العلمي في ظهور تشكيلات هندسية وأخرى تعتمد الرموز الرياضية والحسابية، وهذه التشكيلات لا تبتعد في دوافعها عن الدوافع السيكولوجية والإبداعية لفن الرسم الزخرفي، «ولا شك أن اهتمام الإنسان بالزخارف الهندسية مرده إلى سببين: الأول نزوع فطري نحو التجريد، والثاني الفكر الذي تفرضه الخامة والأداة في أثناء عملية الإنتاج، ويمكننا أن نقول إن نشأة الزخارف الهندسية لم تكن مسألة إرادية بقدر ما هي لا إرادية»[1].

وقد وظفت الشكول الهندسية في مجال **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** باعتبارها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني وتحقيق المتعة الجمالية وبالنظر في **التشكيل البصري** بواسطة الرسوم الهندسية نجده يتركز في مجالين رئيسين في **الشعر العربي الحديث**.

1- مجال توظيف الشكول الهندسية.

2- مجال توظيف الشكول الرياضية.

---

(1) عفيفي، فوزي سالم - فنية الزخرفة الهندسية - ط1- دار الكتاب العربي - ص5

1- مجال توظيف الشكول الهندسية.

ونعني بتوظيف الشكول الهندسية: توظيف الشكول الهندسية الثلاثية والرباعية والدائرة في النص الشعري من أجل توليد دلالة بصرية.

وبالنظر في التشكيلات التي وظفت الشكول الهندسية نجد أنها تتمظهر في محورين رئيسين في **الشعر العربي الحديث**.

1-1- محور التشكيل بالشعر.

ونعني بالتشكيل بالشعر: أن يرسم الشاعر بمفردات النص الشعري شكلا هندسيا معينا من أجل توليد دلالة بصرية.

وبفحص النماذج الشعرية المتوافرة في محور التشكيل بالشعر وجدناها ترسم شكولا هندسية متعددة يتمثل أبرزها في الشكول الآتية.

1-1-1- الخط المضلع.

ومن النصوص المبنية بتقنية الخط المضلع نص لعبد الوهاب البياتي بعنوان «أقوال»[1]:

أجنحة الشاعر في بلادنا جليد

تذوب إن طارت إلى بعيد

قبعة الثلج على «صنين»

تحرقها الشمس

فلا يبقى سوى الرماد

يكفن الحقول

ويغمر الوديان بالذهول

---

(1) البياتي، عبد الوهاب - ديوان عبد الوهاب البياتي - ط4- ج1- دار العودة - بيروت -1990م- ص367

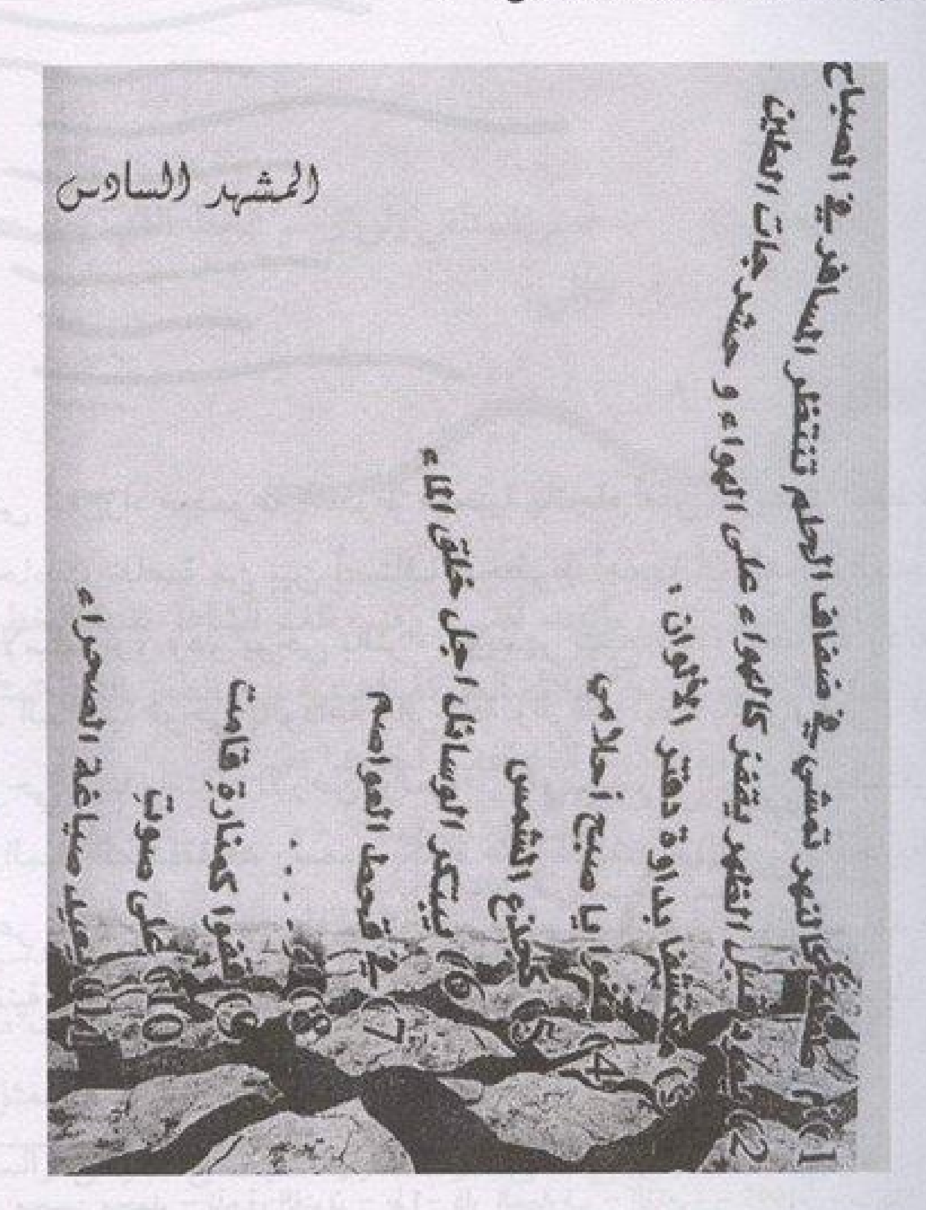
من قلة الخيول
شدوا على الكلاب
سروجهم، ونبحوا السحاب
أصبت بالقرف
منكم ومن أشعاركم يا ماسحي أحذية الملوك
يا خنافس الخزف

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه المضلعة مما يفضي به إلى الشكل التالي:

بمعنى أن المتلقي إزاء خط مضلع . ويتمثل الخط المضلع من خلال النظر إلى نهايات الأسطر الشعرية ؛ إذ أن أسطر النص تتباين في أطوالها مكونة خطا مضلعا ولعل معظم نصوص **الشعر العربي الحديث** مبنية بتقنية الخط المضلع .

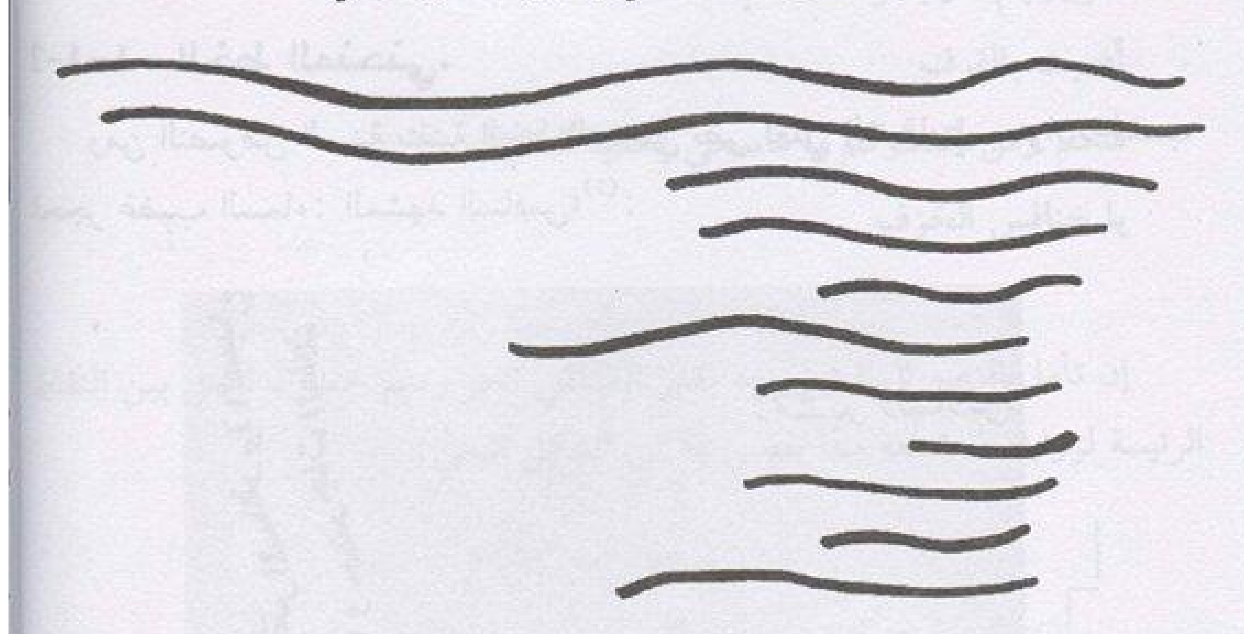
2-1-1- الخط المنحني.

ومن النصوص المبنية بتقنية الخط المنحني نص لعلي الشرقاوي بعنوان «غضب الحجر غضب السماء: المشهد السادس»[1]:



(1) الشرقاوي، علي - غضب الحجر غضب السماء - مخطوط معد للطبع - تفضل الشاعر مشكورا بتزويدي به في المنامة بتاريخ: 8 / 5 / 2004م.

إن قراءة النص السابق تتطلب تحريك الصفحة إلى الوضع الأفقي، وإن تأمل النص عندئذ سيوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تحاكي الخطوط الرئيسة التي جاءت عليها الأسطر الشعرية مما يفضي به إلى الشكل التالي:



بمعنى أنه إزاء مجموعة خطوط منحنية باتجاه أفقي، ويتميز الخط المنحني بتوفير إيحاءات خاصة من بين أصناف الخطوط أهمها أن «للخط المنحني سمة الليونة والاستمرار، وهو يوحي بالثراء، ويظهر بتتبع زيادة انحناءاته وكأنه يسرع. والخطوط المنحنية توحي بالوداعة والرشاقة والرقة وأيضا بالطراوية»[1]، «فأي خط أفقي سيوحي إلينا بامتداد الأرض والماء»[2] «والخطوط المتوازية والمتعرجة التي ترمز إلى المياه المتدفقة قد رسمت بكثرة على القلل والأباريق الفخارية»[3] ولما كان الشاعر يعايش في نصه طفلة كالنهر تمشي بين ضفاف الحلم فقد عمد إلى توظيف تقنية الخطوط المنحنية ليجسد للمتلقي صورة النهر تجسيدا **بصريا**.

---

(1) عطية، محسن محمد - تذوق الفنون - ط1- دار المعارف - القاهرة - 1995م - ص136

(2) سليمان، حسن - سيكولوجية الخطوط - ط1- دار الكتاب العربي - القاهرة - ص51

(3) قانصو، أكرم - التصوير الشعبي - ط1- عالم المعرفة - ع 203 - المجلس الوطني للثقافة - الكويت - 1995م - ص109

ومن النصوص المبنية بالخط المنحني نص لمنصف المزغني بعنوان «عياش»[1]:

وأعْلَـــن · بَحَّارَةٌ ." قَـــدْ

رَأيْنَاهُ يَطفُو

يَغُوصُ وَيَطْفُو يَغُوصُ وَيَغْرَقْ

بَيْنَ بِحَارِ السَّنَابِلْ

وَمَوْج المَعَامِلْ

وَحُوتِ المَقَاوِلْ

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي إلى رسم الخط الذي جاء عليه السطر الثاني مما يفضي به إلى الشكل التالي:



بمعنى أنه إزاء خط منحن باتجاه أفقي، وقد وظف الشاعر تقنية الخط المنحني ليجسد للمتلقي دلالة الغرق من خلال الحركة الضدية بين الطفو الذي تمثله النقاط العالية والغوص الذي تمثله النقاط المنخفضة تجسيدا بصريا.

3-1-1- المثلث.

يعد المثلث - إلى جانب الخط المضلع - من أكثر الشكول الهندسية شيوعا في الشعر العربي الحديث، وللمثلث كشكل هندسي زخرفي دلالات متعددة إذ «يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي

(1) المزغني، منصف - اغتيال عياش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة - ط1- ديميتير - تونس - 1982م- ص8

الكون»[1]، وقد وظف المثلث بمختلف أشكاله لتوليد دلالات بصرية معينة في الشعر العربي الحديث.

ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث المتطابق الساقين نص لعلي الشرقاوي بعنوان «حجر الطفل»[2]:

أقول

لكـم

إذا كنـا

بلا غضب

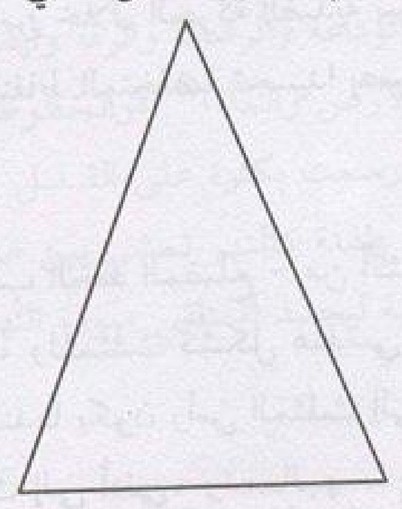
نـرى الأطفــال

مذبـــــوحيـن

في غزه وفي أرض الخليل

وفي الجليل وفي حلـم رام الله

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:



(1) البهنسي، عفيف - جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي- الحياة التشكيلية- ع 59، 60 - سنة 15 - ص58

(2) الشرقاوي، علي - غضب الحجر غضب السماء - ص19

أي أن المتلقي إزاء مثلث متطابق الساقين وظفه الشاعر في بناء نصه ليسجل للمتلقي حدة نبرة الصوت التي يخاطبه بها تسجيلا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث المتساوي الأضلاع ذي القاعدة العلوية نص لأمل دنقل بعنوان «سفر الخروج ''أغنية الكعكة الحجرية''»[1]:

المنـازل أضرحة، والزنـازن

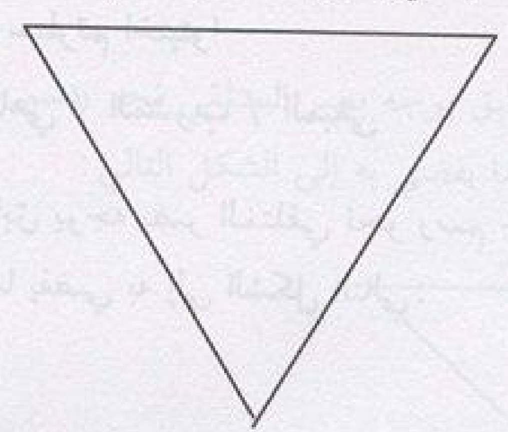
أضرحة، والمدى أضرحه

فارفعوا الأسلحة!

ارفعـــوا

الأسلحة

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:



بمعنى أن المتلقي إزاء مثلث متساوي الأضلاع لكنه مقلوب لأن قاعدته في الأعلى، وقد وظف الشاعر المثلث المتساوي الأضلاع بشكل (مقلوب) ليجسد للمتلقي دلالة الأوضاع المقلوبة التي يعيشها الناس من خلال الإسراف في تقتيلهم إلى الحد الذي تحولت معه المنازل والزنازن والمدى إلى أضرحة. وتبعا لذلك فقد

---

(1) دنقل، أمل – الأعمال الشعرية الكاملة – ط2– دار العودة – بيروت – 1985م – ص280

أخذ الشاعر في تحريض الناس على الانتصار لأنفسهم جاعلا كلمة الأسلحة في قمة المثلث (المقلوب) لأنه إذا استجاب الناس إلى تحريضه ورفعوا أسلحتهم فسيعود الوضع / المثلث إلى شكله الطبيعي. وتصبح عبارة ارفعوا الأسلحة في الأعلى. ومن هنا فإن توظيف الشاعر لتقنية المثلث المقلوب جسد للمتلقي دلالة مزدوجة؛ حيث جسد في الأولى دلالة الأوضاع المقلوبة وفي الأخرى جسد دلالة الأوضاع الطبيعية - عندما تصبح كلمة الأسلحة في رأس المثلث (المعتدل) - تجسيدا بصريا.

ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث قائم الزاوية ذي القاعدة السفلية نص لسعدي يوسف بعنوان «الساعة الأخيرة»[1]:

فاختبئوا...

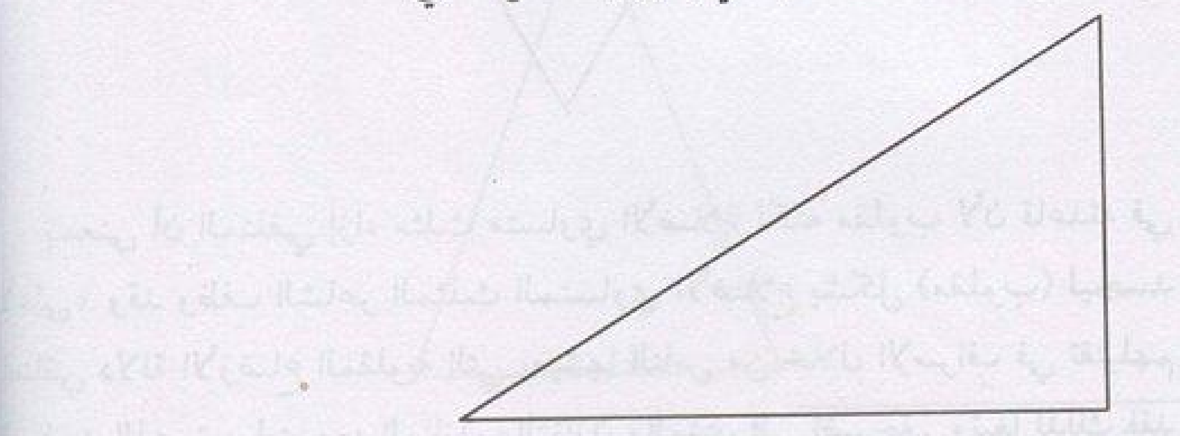
وفي سجداتنا اختبئوا

وتحت نجوم من قادوكم اختبئوا

وفي الصحف التي سطرتم اختبئوا

وفي الكتب / المقاهي / المشرب / المبغى

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:



---

(1) يوسف، سعدي - الأعمال الشعرية - ط3- ج1- دار العودة - بيروت- 1988م- ص19

بمعنى أن المتلقي إزاء مثلث قائم الزاوية بقاعدة سفلية، وتعد كلمة (اختبئوا) كلمة محورية في النص، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المثلث قائم الزاوية ذي القاعدة السفلية في بناء نصه من أجل تنمية الكلمة المحورية بتوسيع محيطها المكاني من السجدات، إلى النجوم، والصحف والكتب، والمقاهي، والمشرب، والمبغى، لتجسيد دلالة السعة للمتلقي تجسيدا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث قائم الزاوية ذي القاعدة العلوية نص لقاسم حداد بعنوان «في النار»[1]:

لا أذكر أني كنت رأيت

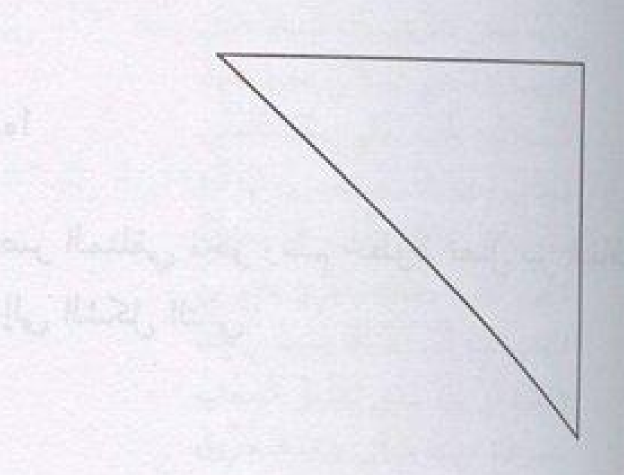
لا أذكر أني كنت

لا أذكر أني

لا أذكر

لا

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:



---

(1) حداد، قاسم - الأعمال الشعرية - ط1- ج1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2000م - ص 342

بمعنى أن المتلقي إزاء مثلث قائم الزاوية بقاعدة علوية، وتعد عبارة (لا أذكر) عبارة محورية في النص، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المثلث قائم الزاوية ذي القاعدة العلوية في بناء نصه من أجل إنقاص العبارة المحورية بتضييق نطاق التذكر من الرؤية، إلى الوجود، إلى الذات، إلى التذكر ذاته، وصولا إلى (لا) وقد أدت البنية المثلثية دورها في تفتيت النص إلى أصغر وحداته مجسدة دلالة التناقص للمتلقي تجسيدا بصريا.

4-1-1- الشكول الرباعية.

ونعني بالشكول الرباعية: كل شكل هندسي يتكون من أربعة أضلاع مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع.

ومن النصوص المبنية بتقنية الشكل الرباعي نص لسميح القاسم بعنوان «إرم الفاضلة»[1]:

البشرية: إرما.. تريد القافله؟!

الشاعر: إرما على أرض جديده

إرما.. سعيده

إرما.. ولكن فاضله!

البشرية: ماذا لديك؟!

الشاعر: لدي عن إرم قصيده!

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه الأربع مما يفضي به إلى الشكل التالي:

---

(1) القاسم، سميح - ديوان سميح القاسم - ط1- دار العودة - بيروت - 1987م- ص303

بمعنى أن المتلقي إزاء الشكل المربع، ويتميز الشكل المربع بتساوي أطوال أضلاعه الأربعة وانتظام شكله العام، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المربع في النص ليجسد للمتلقي انتظام وتساوي درجة الحوار بين الشاعر والبشرية تجسيدا بصريا.

ومن النصوص المبنية بتقنية الشكل الرباعي نص لمحمد بنيس بعنوان «موسم الموت»[1]:

وَتَتَـوَّجُ الأَغْصَـانُ تَنْـزِلُ عِنْـدَ مُنْخَفِضِ
الطُّفُولَةِ نَلْتَقِي بِالْمَاءِ وَالظِّلِّ الَّذِي سَرَّيْتُ
قَبْلَهُ وَأَنْتَ نَفَخْتَ فِيهَا مِنْ صُرَاخِكَ قُلْ
لِهَذَا السِّرِّ أَنْ يَعْلُو وَيَنْتَشِي بُكَاءً حَائِراً
فَلَرُبَّمَا تُمْحَى الخَرَائِبُ بَيْنَنَا وَمَسَافَةُ القَتْلِ
العَرِيضَةُ إِنَّ أَسْئِلَتِي تُجَالِسُ بَعْضَهَا شَهْدَ
المَسَاءِ أَيْنَ أُغْنِيَةٌ تُغَطِّي رِيحَنَا كَلَّمَتْنِي
يَوْماً بِيَوْمٍ أَيُّهَا الشَّرْقُ الصَّدِيقُ فَهَا أَنَا
سَوَّيْتُ ذَاكِرَةً لَهَا أَلَقُ التُّخُومِ لَهَا مُخَاطَبَةُ
الخَلِيقَةِ فَلْتَدُونَ وَجْهَكَ الفَجْرِيَّ يَطْلُعُ مِنْ
صَفَائِحِنَا نَقِيّاً إِنَّهُمْ أَطْفَالُنَا يَقِفُونَ بِي عِنْدَ
السَّكِينَةِ مَنْ يُعِيدُ يَدِي لِيَغْتَسِلَ الْحِجَابُ
بِصَرْخَةٍ كُتِبَتْ عَلَى وَرَقِ الـعُـرُوقِ

---

(1) بنيس، محمد - الأعمال الشعرية - ط1- ج1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2002م - ص389

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه الأربع مما يفضي به إلى الشكل التالي:

بمعنى أن المتلقي إزاء الشكل المستطيل، ويتميز الشكل المستطيل بزيادة طول ضلعين من أضلاعه مما يمنحه صفة الطول أو الاستطالة التي اشتق اسمه منها، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية الشكل المستطيل في النص لأنه يمثل خطابا شعريا طويلا ومتصلا بدليل خلوه من علامات الترقيم من نقاط وفواصل وعلامات استفهام وانفعال، وقد جسد الشكل المستطيل دلالة الطول للمتلقي تجسيدا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية الشكل الرباعي نص لعبد الله الخشرمي بعنوان «وصايا النخيل»[1]:

(1) الخشرمي، عبد الله - ذاكرة لأسئلة النوارس - ط1- النادي الأدبي الثقافي - جدة - ص91

تراءى لنا مرة ذات صيف

أحاط بنا

واستدار بكفيه

فامتاح نهرا ودهرا

وغذى صحارى الشفاه

احاط بأحلامنا

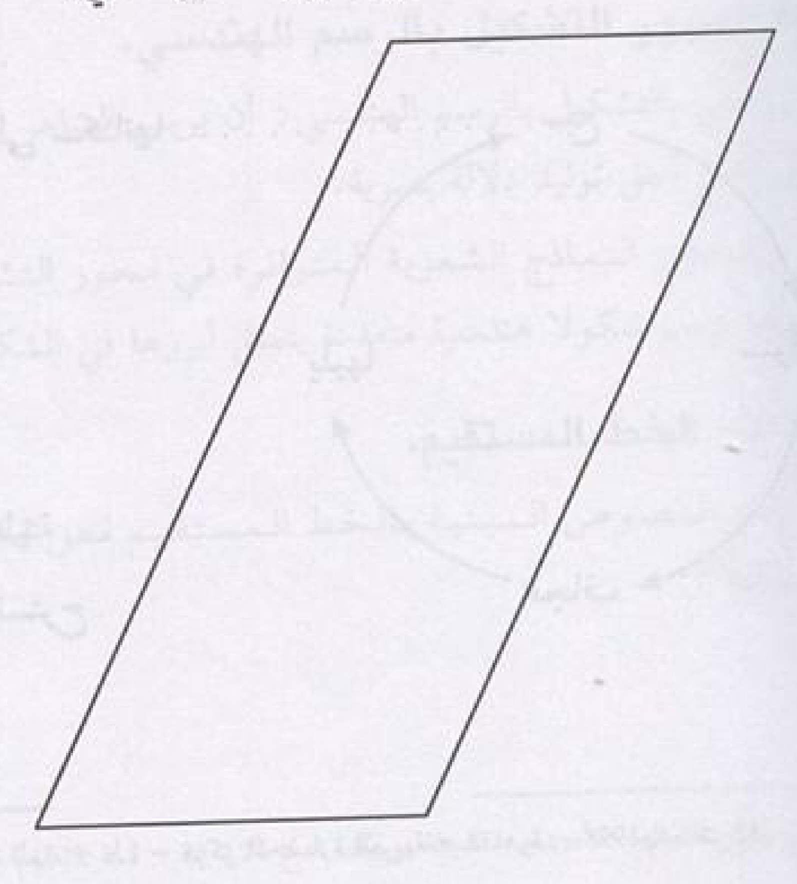
ثم قام

توضأ حزنا . .

عاد . . .

وفي فمه عاصف وصيام

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسة لزواياه الأربعة مما يفضي به إلى الشكل التالي:



الكلمات التي تحتها خط وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية الخط المستقيم ليجسد للمتلقي وجود النص الآخـر تجسيـدا **بصريا**.

2-2-1- المثلث.

ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث نص لأدونيس بعنوان «سيمياء»[1]:

△ **عرفت أقل من امرأة**

□ **لأنني تزوجت بأكثر من امرأة**

....

....

△ **الجسد أطول طريق إلى الجسد**

□ **هل اللمس للجسد وحده، حقا؟**

يرسم الشاعر ضمن نصه المثلث والمربع بحجم صغير جدا، وإذا نظرنا إلى عنوان النص نجده يشير إلى عوالم السحر. إذ إن من معاني السيمياء: السحر والشعوذة «وقد رسمت الأشكال الهندسية (المثلث والمربع والدائرة) متداخلة ومتفرقة للتعبير عن دلالات سحرية وطلاسم نشاهدها بكثرة في الوشم والسجاد والحصير»[2] وقد عمد الشاعر إلى توظيفهما بهذه الصورة ليجسد للمتلقي صورة الرقاع السحرية التي تحتوي على أمثالهما من المثلثات والمربعات صغيرة الحجم تجسيدا **بصريا**.

---

(1) أدونيس - الأعمال الشعرية الكاملة - ط5- ج2- دار العودة - بيروت - 1988م- ص 662

(2) قانصو، أكرم - التصوير الشعبي - ص109

3-2-1- الشكول الرباعية.

ومن النصوص المبنية بتقنية المربع نص لبلند الحيدري بعنوان «هم... وأنا»[1]:

قلت لكم.. مرات.. مرات، واعدت مرارا

قلت لكم سيموت.. لقد.. مات.. لقد...

- مت جيفارا.. مت جيفارا

- قل يحيا

- من يحيا

- قل يحيا.. يحيا توتسكي.. يحيا

مت... يحيا... مت.. يح

مت... يحيا... فارا... تسكي

لا أعرفهم فأنا إنسان من هذا القرن المجنون إنسان لا يمكن أن يحيا ويكون إلا في هذا القرن المجنون قد يرفضني القرن العشرون قد يلعنني القرن العشرون لكني وجهك يا مجنون

مت.. يحيا.. فارا.. تسكي

(1) الحيدري، بلند - ديوان بلند الحيدري - ط2- دار العودة - بيروت - 1980م- ص586

يبدأ الشاعر نصه بتسجيل جلبة الحوار بين متحاورين، ثم يقف عند نقطة محددة قبيل نهاية الحوار ليرسم الشكل المربع وبداخله نص يشعرك شكله البصري أنه ليس من النص - لكنه هو - ثم ينهي المقطع بسطر من الحوار، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية الشكل المربع ضمن نصه ليسجل للمتلقي استقلالية الحديث الداخلي الذي دار في خلده عن حوار المتحاورين في أثناء استماعه إليهم تسجيلا بصريا.

ومن النصوص المبنية بتقنية الشكل المستطيل نص لسعدي يوسف بعنوان «العمل اليومي»[1]:

أغنية

للقبو المعتم
رائحة العنب الصيفية والقدم العريانة
ولأهدابي الغابة بعد المطر
من ضيع تيجانه
فليسألني يوم السفر
في غرفة بالطابق الرابع
من عمارة في ساحة التحرير
يغفو
مبحرا
إنسان

(1) يوسف، سعدي - ديوان سعدي يوسف - ج1- ص192

يسرد الشاعر في هذا النص مشاهد من الحياة اليومية، ولما كانت الحياة اليومية لا تخلو من متنفسات فإن الأغنية باعتبارها محطة استراحة من عناء العمل اليومي قد وجدت لها مكانا في النص، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية الشكل المستطيل ليسجل للمتلقي الأغنية مستقلة عن بقية أحداث العمل اليومي الأخرى تسجيلا بصريا.

4-2-1- الدائرة.

ومن النصوص المبنية بتقنية الدائرة نص لعبد الله السبب بعنوان «فراغات العتمة»[1]:

الحياة،

قراءة لا يستوعبها أبله

الطفولة،

اشتهاء تبدده السنون

أنا..

لا زلت أبحث عن عصفور

أستأجر عشه

وأنت

خيبتي التي لا أزال

أجرها...

---

(1) السبب، عبد الله – مشهد في رئتي – ط1– دار المسار – الشارقة – 1998م– ص70

ينجذب النص إلى محوره من عنوانه (فراغات)، ونظرا لسيطرة الموضوع الفراغات على الشاعر فقد عمد إلى رسم الشكل الدائري من بين الشكول الهندسية المختلفة في بداية النص؛ لأن «الدائرة هي مسقط هذه الكرة الكونية على الواقع المادي المحسوس. الدائرة هي الأساس النموذجي الذي تصدر عنه جميع الأشكال الهندسية»[1] فهي الشكل الذي يستطيع الشاعر من خلاله تجسيد الفراغ للمتلقي تجسيدا بصريا.

2- مجال توظيف الشكول الرياضية.

ونعني بتوظيف الشكول الرياضية: توظيف الشكول أو العلامات المستعملة في المسائل الرياضة من أجل توليد دلالة بصرية.

إن توظيف **الشعر العربي الحديث** للشكول الرياضية يعني «أن صيغ التفكير العلمية والشعرية يمكن دمجها، وأن الشعر قابل للدقة والتوكيد مما يعد غريبا عن طبيعته عادة»[2].

ومن النصوص المبنية بعلامة + وعلامة = نص لسعاد الصباح بعنوان «معادلات»[3]:

قمحة + قمحة = سنبلة

حمامة + حمامة = صيف

شفة + شفة = بستان كرز

عصفور + جناحان = حرية

---

(1) البهنسي، عفيف - جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي - ص56

(2) كورك، جاكوب - اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب - ط1- ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل - دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد - 1989م- ص231

(3) الصباح، سعاد - في البده كانت الأنثى - ط1- دار صادر - بيروت - 1994م- ص189

حبر + ورق = ثورة ثقافية

بدي + يدك = سوق صاغة

رجل + امرأة = سلكان كهربائيان مكشوفان

أنت + أنا = قشعريرة شعرية تحت جلد الكرة الأرضية..

تبني الشاعرة نصها برسم علامتي + و = المستعملتين في المسائل الرياضية، وقد عمدت الشاعرة إلى توظيف هاتين العلامتين بدلا من الفعلين اللغويين [زائد ويساوي] لتجسد للمتلقي الدقة الحسابية المتناهية التي تحققها العلامتان مقارنة بالفعلين اللغويين اللذان ينوبان عنهما تجسيدا بصريا.

ومن النصوص المبنية بعلامة + وعلامة = نص لمنصف المزغني بعنوان «قوس الرياح»[1]:

عيونٌ

+

دم

=

عدم

ومن النصوص المبنية بعلامة = نص لأدونيس بعنوان «جسد»[2]:

أمتهن أسراركم = أشهد غيب أحوالي

ألهث كمن يستوطن في غربته

---

(1) المزغني، منصف – قوس الرياح – ط1 – دار طبريا – الأردن – 1989م – ص27

(2) أدونيس – مفرد بصيغة الجمع – دار الآداب – بيروت – 1988م – ص91

أتهيم = '' ظاهري منتثر لا أملك منه شيئا

وباطني مستعر لا أجد له فيئا ''

ومن النصوص التي جمعت علامات المسائل الرياضية الأولية كلها نص لعلاء عبد الهادي بعنوان «سو سو»(1):

موت (+) موت

موت (-) موت الموت واحدهم

موت (×) موت

موت (÷) موت

وفي النماذج السابقة نجد أن الشاعر يعمد إلى توظيف العلامات المستعملة في المسائل الحسابية بدلا من الأفعال اللغوية التي تنوب عنها ليجسد للمتلقي:

أن علامة + أدق من الاسم زائد.

وأن علامة - أدق من الاسم ناقص.

وأن علامة × أدق من الحرف في.

وأن علامة ÷ أدق من الاسم تقسيم أو الحرف على.

وأن علامة = أدق من الفعل يساوي.

وليس هذا فحسب، بل إن توظيف العلامات الرياضية في النص الشعري يحيل المتلقي إلى صفحات الدفاتر الحسابية والرياضية.

ومن النصوص المبنية بعلامة | نص لأدونيس بعنوان «تكوين»(2):

---

(1) عبد الهادي، علاء- حليب الرماد - ط1 - مركز إعلام الوطن العربي - القاهرة - 1994م - ص80

(2) أدونيس - مفرد بصيغة الجمع - ص12

| ن |

منفية بقوة الحضور

كالهواء

وهي هي

كل شيء يتغير وتبقى

| ن | = | ن |

هكذا يستقبلك أيتها الأرض امرأة

ويفجج بين فخذيك.

يبني الشاعر نصه برسم العلامة الرياضية التالية | | التي تعني القيمة المطلقة لما بداخلها وتتبع هذه القاعدة:

| ن | = ن   إذا كان   ن > صفر

| ن | = –ن   إذا كان   ن < صفر

| ن | = صفر   إذا كان   ن = صفر

وهذه القاعدة تعني أن قيمة نون ثابتة لا تتغير بتغير إشارتها، وهذا ما أراده الشاعر تحديدا بدليل قوله:

كل شيء يتغير وتبقى

| ن | = | ن |

وقد جسد رسم علامة | | للمتلقي تساوي القيمة المطلقة لنون تجسيدا بصريا.

الفصل الثاني

التشكيل البصري والرسم الفني

ونعني بالرسم الفني: الرسم التشكيلي المعتمد على تصوير الهيئات بالريشة والألوان بعيدا عن قواعد العلوم التطبيقية المرعية في الرسم العلمي.

وبالنظر في تجليات الرسم الفني نجدها تدور في ثلاثة محاور في الشعر العربي الحديث.

1- محور الرسم بالشعر.

ونعني بالرسم بالشعر: أن يرسم الشاعر بمفردات النص رسوما معينة من أجل توليد دلالة بصرية.

والرسم بالشعر له جذر ضارب في التراث العربي نلمسه في فن التشجير «وهو نوع من النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وسمي مشجرا لاشتجار بعض كلماته ببعض، أي تداخلها وذلك أن ينظم البيت الذي هو جذع القصيدة ثم يفرع على كل كلمة منه تتمة له من نفس القافية التي نظم بها وهكذا من جهتيه اليمنى واليسرى حتى يخرج منه مثل الشجرة. وإنما يشترط فيه أن تكون القطع المكملة كلها من بحر البيت الذي هو جذع القصيدة وأن تكون القوافي على روي قافيتها أيضا كما في [illegible]»(1)

(1) أمين، بكري شيخ – مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني – ص181

وحديثا التفت الشعراء إلى أهمية الجانب البصري في النص فأخذ الرسم بالشعر حيزا كبيرا على صفحات دواوينهم وبذلك «تحول الشاعر من قول التغيير الخارجي إلى فعل التغيير في المجال الذي يخصه أكثر من سواه في الداخل، وتحول النص من وسيلة تبشيرية تحريضية إلى مجال اشتغال على كل ما يمكن الذات والآخر من تكثير المعاني والدلالات بعيدا عن مرجعية أي سلطة معطاة ومحددة سلفا، وتحولت الكتابة من تدوين ونقل لكلام مسبق إلى عملية رسم وتشكيل للكلمات وبالكلمات وبالمعنيين المجازي والحقيقي الملموس

المحسوس»[1]، فانتقل النص من ضجيج الشفاهية وعجيجها إلى نتوء الكتابية وهدوئها مستثمرا فضاء الصفحة بجعله جزءا من جسد النص.

ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم بالشعر نص لقحطان المدفعي بعنوان «الغبار»[2]:

الموت حولنا غبار

يخرق النوافذ الموصدة

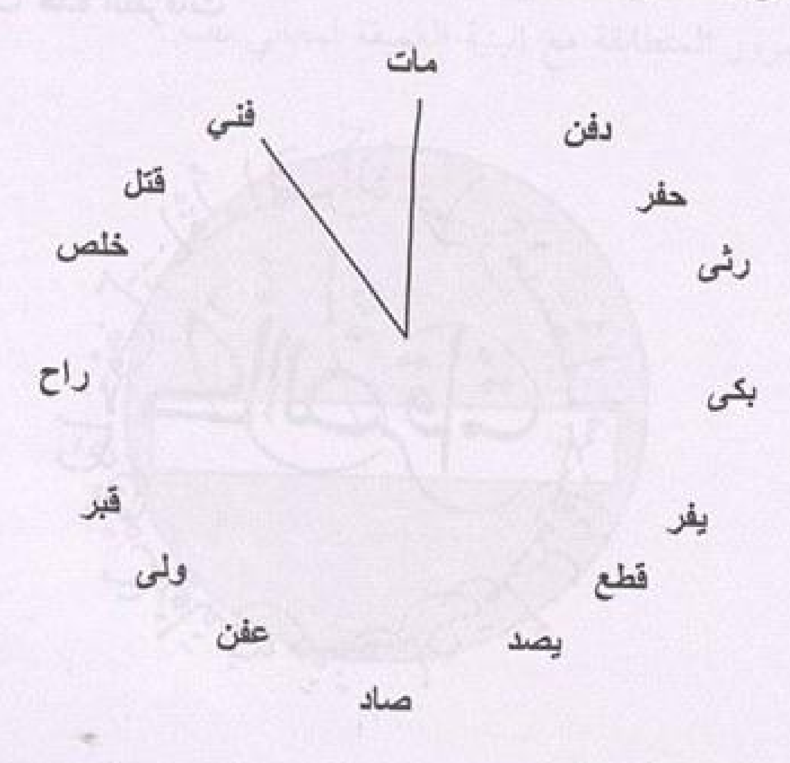
ويهتك الدروع الصامدة

ويكشف عورات النساء

وعورات عقول البعول

الموت حولنا خبر

يذيعه المذياع والذائع المنظور



(1) الزهراني، معجب - تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة - البحرين الثقافية - ع16- أبريل 1998م - ص133

(2) المدفعي، قحطان - فلول - ط1 - مطبعة الأهالي - بغداد - ص 15

يرسم الشاعر بمفردات نصه ما يظنه المتلقي في النظرة الأولى (ساعة)، لكن التدقيق في الرسم يبدد الظن على النحو الآتي:

إن عدد مفردات التشكيل التي توهمنا أنها آخذة مواقع الأرقام في الساعة هي ست عشرة بينما الأرقام الموجودة على محيط الساعة اثنا عشر رقما لا تنقص ولا تزيد. وبذلك يتضح لنا أن الشاعر لا يرسم ساعة وإنما يرسم حالة حصار الموت له من كل جانب وبما أن المحاصرة حالة عدوانية فإنها لا تتورع عن مد ذراعيها لالتقاف الشاعر ونزعه من محيط الحياة، ومن هنا تبزغ دلالة المستقيمين بأنهما ذراعا الموت الممتدان تجاه الشاعر حال حصاره وأنهما ليسا عقربي ساعة. وقد جسد الرسم بالشعر دلالة الحصار للمتلقي تجسيدا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم بالشعر نص لمحمد بنيس بعنوان «وردة الوقت»[1]:

أصبحت هذه الطرقات



(1) بنيس، محمد – الأعمال الشعرية – ج1 – ص 266

يقول الشاعر في هذا التشكيل:

كل الطرقات:

حواجز مستقبلنا

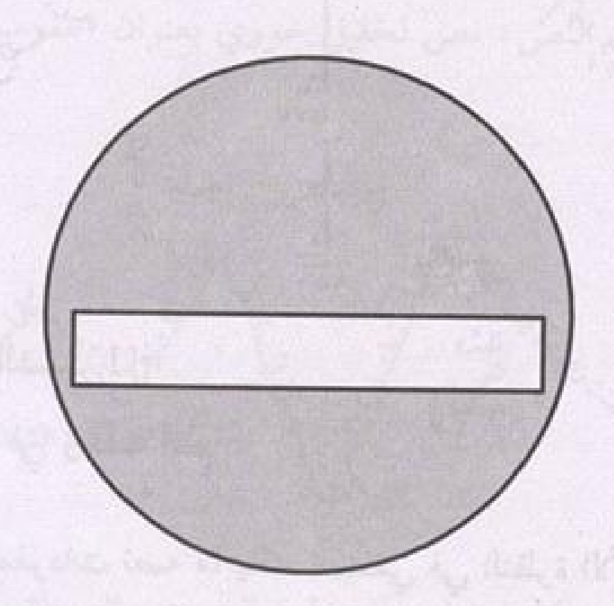
سجناء يطلون على

منفى بضفاف لا موج لها

خوفا تتناقله المرآة

يعبر النص بعمق عن حالة القمع وعرقلة الخطى في إدانة صريحة وجريحة للسلطة. وقد لجأ الشاعر إلى تقنية الرسم بالشعر فرسم بمفردات نصه ما يظنه المتلقي في النظرة الأولى إغلاقا للطرقات القابعة في وسط الدائرة بالأسطر الشعرية المحيطة، لكن التدقيق في الرسم يبدد الظن على النحو الآتي:

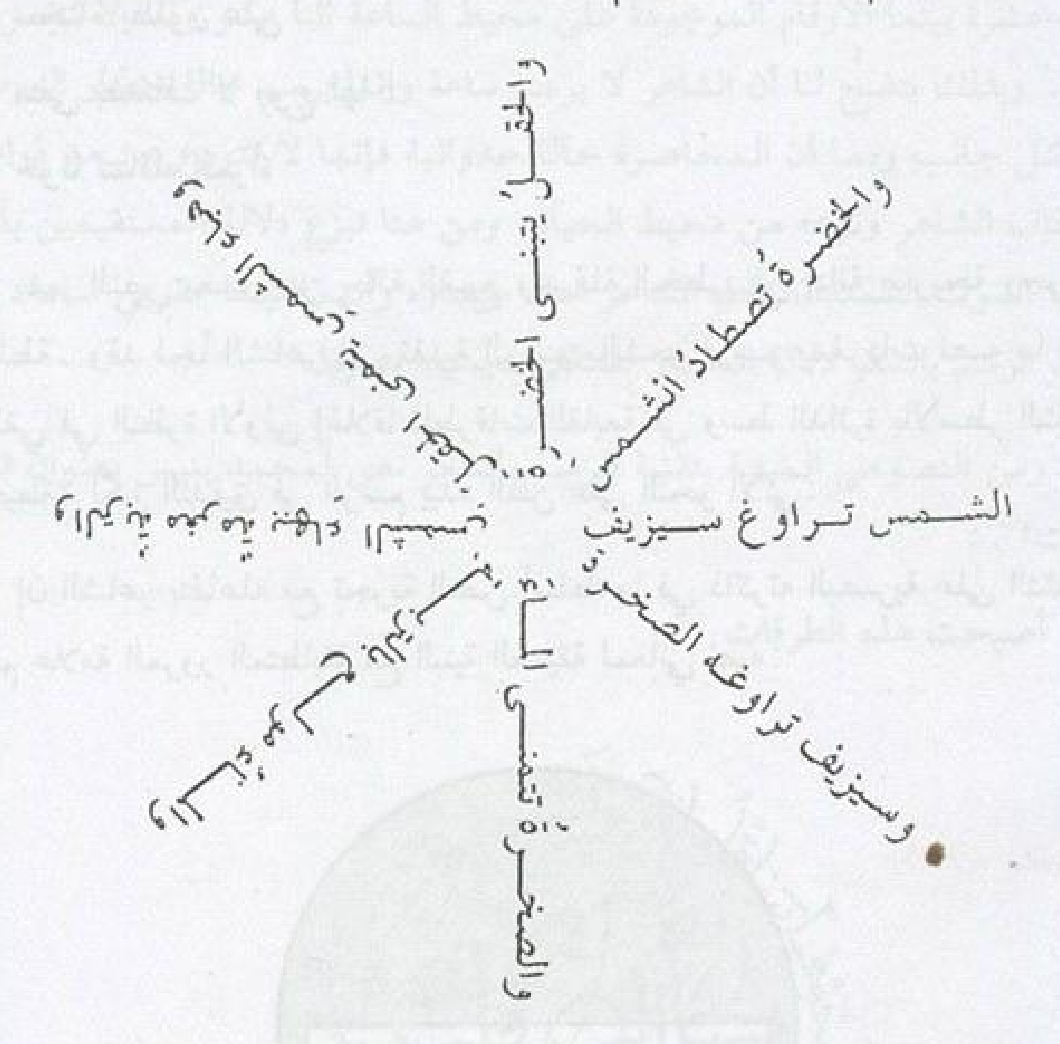
إن الشاعر بتفاعله مع تجربة النص أسقط ما في ذاكرته **البصرية** على التشكيل فرسم علامة المرور المتطابقة مع البنية العميقة لمعاني نصه:



والتي تعني: ممنوع الدخول في الطرقات التي توضع فيها، وقد جسد الرسم بالشعر للمتلقي دلالة القمع بإغلاق الطرقات تجسيدا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم بالشعر نص لعلاء عبد الهادي بعنوان «سوسو»[1]:

وأنا.. وهم.. وهما.. وهم



الشمس..!! الشمس!!

و(سيزيف).. في رحلته أنتم

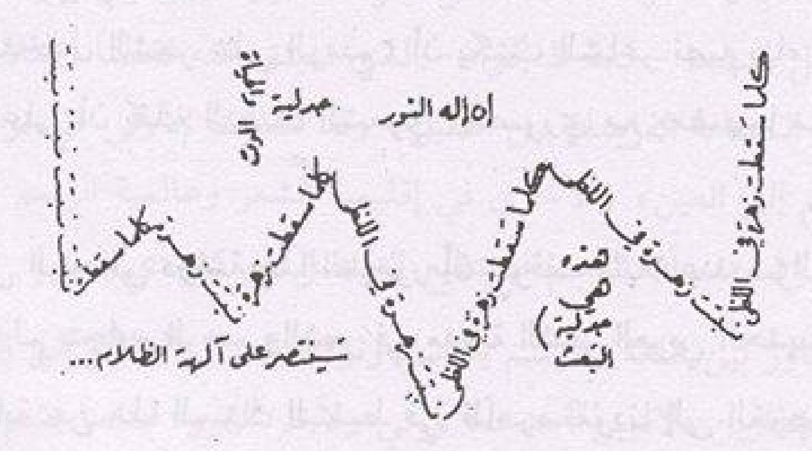
يرسم الشاعر بمفردات نصه ما يظنه المتلقي في النظرة الأولى (عجلة) أو(خطأ تقني) أربك تسلسل الأسطر مما جعلها تبدو متساقطة على بعضها في حال من الفوضى الطباعية لكن التدقيق في التشكيل يبدد الظن على النحو الآتي:

(1) عبد الهادي، علاء- حليب الرماد - ط1- مركز إعلام الوطن العربي - القاهرة - 1994م- ص81

إن الشاعر يوظف في نصه شخصية سيزيف الذي تقول الأسطورة أنه عذب بدفع صخرة إلى قمة الجبل ثم يتركها لتعود إلى السفح ثم يكرر العملية. وقد دفع استحضار شخصية سيزيف الشاعر إلى رسم محور معاناة سيزيف المتمثل في (الصخرة) وقد نجح التشكيل في جعل القارئ يحرك الكتاب بنفس الطريقة التي كان سيزيف يحرك بها الصخرة وبصورة لا نهائية مجسدا للمتلقي شكل الصخرة والمعاناة السيزيفية تجسيدا بصريا.

إن تقنية الرسم بالشعر تجلت في الشعر العربي الحديث على درجات متفاوتة من العمق الدلالي شأنها في ذلك شأن أي صياغة لفظية. ومثلما توجد صياغات لفظية ركيكة توجد في المقابل تشكيلات بصرية ركيكة وحرفية. هذه التشكيلات لا تحتاج من المتلقي إرجاع بصر وحفر في طبقات اللغة والرسم لأنها تبني الرسم على الدلالة اللغوية (المعجمية) لمفردات النص مما يجعلها قريبة من الرسوم الإيضاحية التي تصادفنا في المقررات الدراسية.

ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم بالشعر القائمة على الدلالة اللغوية (المعجمية) لمفردات النص، نص لخليل خوري بعنوان «طقوس للعشق»[1]:



يرسم الشاعر بمفردات نصه جدلية الموت والحياة من خلال المفردتين المحوريتين في النص [سقطت × نبتت]، فيرسم السطر الذي تسقط فيه الزهرة

(1) خوري، خليل - أغاني النار - ط1 - وزارة الإعلام - العراق - ص105

باتجاه الأسفل والسطر الذي تنبت فيه الزهرة باتجاه الأعلى، وقد جسدت تقنية الرسم بالشعر الدلالة اللغوية المعجمية لمفردتي سقط ونبت للمتلقي تجسيدا بصريا.

ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم بالشعر القائمة على الدلالة اللغوية (المعجمية) لمفردات النص نص لقاسم حداد بعنوان «الجواشن»[1]:

الخيام

ندوب **تفضح**

بشاعة **الأرض**

فالرسم بمفردات هذا النص لا يزيد عن كونه رسما توضيحيا للدلالة اللغوية المعجمية لكلمة خيمة.

2- محور دخول الشعر على الرسم.

ونعني بدخول الشعر على الرسم: أن يكتب الشاعر نصه بناء على رسم أو صورة معينة على أن يُقدم النصان الشعري والصوري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية.

ونود قبل البدء في دراسة هذا المحور أن نتوقف قليلا عند سؤال يطرح نفسه بإلحاح وهو: لم يتجاور الرسم والشعر في مدونة الشعر العربي الحديث؟

إن الإجابة عن هذا السؤال البسيط في ظاهره تقودنا إلى الغوص في أعماق التاريخ البشري حيث البدايات الأولى للكتابة في ما يعرف بالكتابة التصويرية التي تعني «نقل صورة الشيء أي شكل المادة كما هي رسما تقريبا»[2] على نحو ما يوجد

(1) حداد، قاسم - الجواشن - ط1 - دار توبقال للنشر - المغرب - 1989م- ص 62

(2) قدوح، محمد - الكتابة نشأتها وتطورها عبر التاريخ - ط2- دار الملتقى - لبنان - 2002م - ص11

في النقوش القديمة في جدران الكهوف والمدافن والمعابد، وأعتقد أن تجاور الرسم والشعر يمثل صورة من صور حضور الكتابة التصويرية التي لما تزل مرقومة على أديم اللاشعور الجمعي، ولم يكن فن الشعر المجال الوحيد لتمظهراتها، بل إنني أعتقد أنها ظاهرة بشكل أساسي وضروري في الواقع الإنساني المعيش وليس أدل على ظهورها الضروري من ما نجده الآن من تجاورات للرسم واللغة في الأختام والأوراق التابعة للمصالح الحكومية والشركات والمؤسسات فهي تجمع بين الشعار / الرسم و الاسم / اللغة في تجاور بين الكتابتين التصويرية والأبجدية.

وقد قصد الشاعر والرسام من خلال التشكيل بالرسم إلى تجسير الفجوة بين الشعر والرسم الفني على المستوى الجماهيري العام وإبراز ما بين الفنين من تصاهر وتمازج إذ يشترك الفنان فيما يوقظانه في نفس المتلقي من مشاعر وأحاسيس وأفكار وذلك من خلال ما يقدمانه من صور سعيا إلى بلوغ الشعرية: المطلب الأسمى والمشترك الأبرز بين الفنون، فشعرية النص تكمن في نظم ألفاظه وما تختزنه تلك الألفاظ من مجازات، في حين أن شعرية الرسم الفني تكمن في لغة التكوين: الألوان والخطوط والكتل وانتظامها داخل اللوحة كما هو الحال في المفردات، وكي لا يبدو الفنان فنا واحدا لا بد من معرفة الفارق الجوهري بينهما وهو اختلاف مادة صنع كل منهما - لغة ط ألوان- الذي تنبثق عنه نقطتا اختلاف جوهريتان حافظتا على المسافة الفاصلة بين الفنين، وقد تمثلت الأولى في توجه الشعر إلى الأذن والرسم إلى العين، والأخرى في إقليمية الشعر وعالمية الرسم لأن لغة الشعر يفهمها الناطقون بها، أما الرسم فيستطيع التواصل مع كل ذي بصر.

إن التجاور بين اللغة والرسم يتوسل وثوقية إيصال الدلالة إلى المتلقي بفعالية عبر تقديمه إطارين دلاليين أحدهما مرئي ولآخر مقروء مثلما يشم المحب رسم القلب الدال على المحبة إلى جانب اسم محبوبته تحقيقا للوثوقية والمصداقية وإمعانا في إيصال الدلالة.

إن دخول الشعر على الرسم ليس بالفن الجديد في الأدب العربي، لكنه لم يصل إلى صورته الراهنة المطابقة لمفهومنا أعلاه إلا بعد اجتيازه مراحل طويلة من

التطور، ونحن إذا ما تأملنا الشعر الوارد تحت غرض الوصف مثل قصائد الطرديات والربيعيات والحربيات فإننا نواجه بقصائد قيلت تحت تأثير صور علقت - ولكن في بصائر قائليها - فوقفوا أمامها وأتحفونا برحلة صيد أو قطعة ربيع أو مشهد من معركة. ثم تطور دخول الشعر على الرسم من مستوى البصيرة / الداخل إلى مستوى البصر / الخارج فأصبح الشاعر يقف أمام صورة موجودة خارج خياله محفوفة بإطار أو معلقة على جدار فيكتب نصه متكئا على معطياتها في استلهام وصفي لتكوينها ولعل أبرز ما ورد في هذا السياق قول أبي نواس في تصوير رُسم على كأس من كؤوس الأكاسرة:

«تدور علينا الراح في عسجدية ... حبتها بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفي جنباتها ... مها تدريها بالقسي الفوارس
فللخمر ما زُرَّتْ عليه جيوبُها ... وللماء ما دارت عليه القلانس»[1]

وقد وقف البحتري في سينيته الشهيرة عن إيوان كسرى أمام صورة رسمت على جدار الإيوان تصور مشهدا من معركة دارت رحاها في أنطاكية:

«وإذا ما رأيت صورة أنطا ... كية ارتعت بين روم وفرس
والمنايا مواثل وأنوشر ... وان يزجي الصفوف تحت الدرفس
في اخضرار من اللباس على أص ... فر يختال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه ... في خفوت منهم وإغماض جرس
من مشيح يهوي بعامل رمح ... ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحياء ... لهم بينهم إشارة خرس

---

(1) بن هانئ، الحسن- ديوان أبي نواس - تحقيق: أحمد الغزالي - ط1 - دار الكتاب العربي - بيروت- 1992م - ص 37
فالخمر إلى مواضع الجيوب من تلك الصور، والماء الذي يصب عليها حيث الرؤوس من تلك الصور وهي التي تدور عليها القلانس: أغطية الرأس في ذلك الحين.

بغتلي فيهم ارتيابي حتى   تتقراهم يداي بلمس»[1]

ومع أن كأس أبي نواس وإيوان كسرى قد بادا بما عليهما من تصاوير مما نفى عنهما شرطي التلازم والتجاور فإن قيمة هذه النصوص وأمثالها مما هو كثير في شعرنا العربي تكمن إلى جانب قيمتها الأدبية في دلالتها على وجود هذا المستوى من التشكيل البصري في الشعر العربي القديم.

أما في العصر الحديث فقد بدأ دخول الشعر على الرسم حسب مفهومنا «على يد أحمد زكي أبو شادي الذي نشر في مجلة أبولو بين (سبتمبر 1932م وأكتوبر 1934م) نماذج منه وضعها في باب مستقل سماه '' شعر التصوير '' والغريب أن أبا شادي هو الذي انفرد بكتابة هذا النوع من الشعر ولم يشاركه فيه غير شاعرين اثنين هما اسماعيل سري الدهشان الذي كتب قصيدة بعنوان الصائدة المتجردة أمام صورة فوتغرافية لحسناء تقف إلى ركبتيها في مياه البحر، وأحمد مخيمر وقد قدم أبو شادي من هذا الشعر التصويري سبع عشرة قصيدة أرفق بها الصور نفسها»[2].

وسنقارب في «محور دخول الشعر على الرسم»[3] تجربتين شعريتين: الأولى لمنصف المزغني والأخرى لعلاء عبد الهادي. وابتداء لابد من تسليط الضوء عليهما لما بينهما من تشابه إذ تشترك التجربتان في أن كلا منهما عبارة عن نص واحد طويل، وتفترقان في آلية الكتابة حيث يعتمد نص المنصف البنية السردية في حين يعتمد نص علاء البنية المقطعية. وبدراسة النصوص الداخلة على الرسوم والصور في ضوء علائقها ببعضها ونوعية الأدوات التي يتواصل أو يتقاطع فيها الشاعر مع

---

(1) البحتري، الوليد بن عبيد - ديوان البحتري- ط1- دار الكتب العلمية - بيروت - 1987م - ص 162 - 163

(2) مكاوي، عبد الغفار - قصيدة وصورة - ط1 - سلسلة عالم المعرفة - ع119- الكويت- 1987م- ص40
للوقوف على تجربة أبي شادي انظر: مجلة أبولو - عددي يناير 1933م- ص578 - ويونيو 1934م - ص1002

(3) يعاني محور دخول الشعر على الرسم من ندرة شديدة في المادة الشعرية إذ أن التجارب الشعرية فيه - وفق علمي - لا تكاد تتجاوز أصابع اليد الواحدة.

الرسوم والصور يمكننا رصد الأنماط الرئيسة لدخول الشعر على الرسم في الشعر العربي الحديث.

1-2- النص التناظري.

ونعني بالنص التناظري: النص الذي يناظر الصورة بوصف مكوناتها في بنية لغوية تساوي بنيتها التخطيطية.

ومن النصوص الداخلة على الصورة بتقنية التناظر نص لعلاء عبد الهادي بعنوان «شجن»[1]:



- رئة ضالعة

فضاء متهم

وبصر محبوس.. يبحث..

عن فرجة في الغبار،

فلماذا.. تركت النافذة على الأرض؟

ضعها مكانها على الحائط!

---

(1) عبد الهادي، علاء- شجن - ط1 - مركز الحضارة العربية - القاهرة - والديوان بمجمله لا يعتمد أرقاما لصفحاته.

يدخل الشاعر على الصورة بنص شعري واضعا المتلقي أمام إطارين دلاليين هما: إطار نص الصورة وإطار نص الشعر، ومن خلال مكونات الإطارين يمكن توصيف نمط العلاقة بينهما ومعرفة آلية التناظر على النحو الآتي:

1- إطار نص الصورة: وتتكون الصورة من وجه رجل تبدو عليه آثار الغبار والتراب الناجم عن دمار حل في محيطه، لكنه نجا وشرع يحدق بعينين يحبس مداهما ركام الغبار الملبد في أجواء المكان.

2- إطار نص الشعر: يدخل النص على الصورة بنسخة مناظرة لها لكن مادة صنعها اللغة، فرئة الرجل ممتلئة بالغبار إلى حدود الأضلاع وبصره محبوس في مجال ضيق للرؤية بسبب تلبد أجواء المكان بالغبار.

ومن هنا يتضح لنا أن الإطار النصي يناظر الإطار الصوري ويساويه تماما، وذلك باعتماده آلية الوصف المباشر المطابق للصورة بحيث تغني قراءة النص عن مشاهدة الصورة مثلما تغني مشاهدة الصورة عن قراءة النص.

2-2- النص التفاعلي.

ونعني بالنص التفاعلي: النص الذي يتفاعل مع مكونات الصورة إيجابا أو سلبا وينبثق عن التحاور مع بنيتها والتماهي مع إيحاءاتها.

وينبني النص التفاعلي بآليات متعددة أهمها ما يلي:

1-2-2- القص.

ونعني بالقص: أن يقص النص قصة تكوين الصورة التي يدخل عليها. ويتم هذا النوع من الدخول عبر التفاعل المتتبع لتطورات الصورة ابتداء من نواتها إلى جملة المعطى البصري لتكويناتها.

وتتطلب هذه الآلية وعيا تشكيليا يمتلك أدوات قراءة الصور، وتكتسب هذه الآلية حظها من الشعرية بمقدار بعدها عن اللغة الشارحة.

ومن النصوص الداخلة على الرسم بتقنية القص نص لمنصف المزغني بعنوان «حنظلة العلي»[1]:

أخيرا

. . . . . .

كتبت بحرف الهجاء

رسمت بخط الهجاء

ويوما فيوما تكور حبري

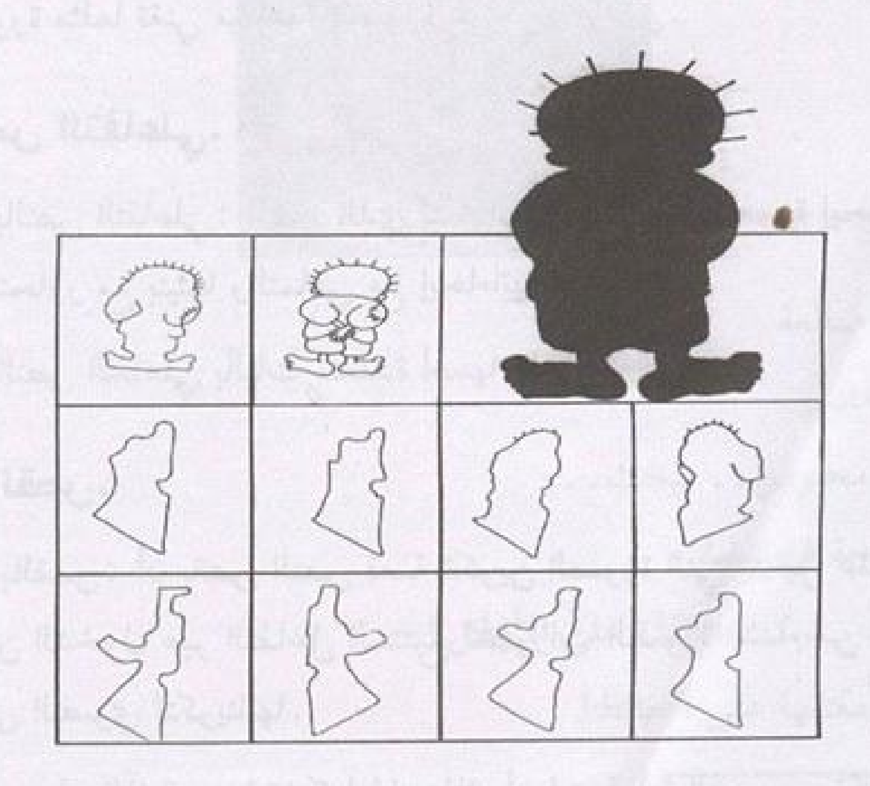
وقطرة حبري التي تتكور

تزيد انتفاخا بقدر الهموم

نكشت القطيرة

سالت خطوطٌ

إلى أن. . . . . إلى أن. . . . . إلى أن. . . . . إلى أن



(1) المزغني، منصف- حنظلة العلي - ط1- دار الأقواس للنشر- تونس- 1989م- ص68

أطل الفتى حافيا مثل إبرة

ليكسو رسمي ويعرى

يمثل الفتى الحافي في الصورة الشخصية التي ابتدعها ناجي العلي رمزا كاريكاتوريا للنضال الفلسطيني. وقد قص ناجي خبر إنجابه فقال: «رسمته طفلا غير جميل، شعره مثل شعر القنفذ والقنفذ يستخدم أشواك شعره كسلاح، حنظلة لم أعمله طفلا سمينا مرتاحا إنه حاف من حفاة المخيم، هو أيقونة تحميني من الشطط والخطأ. إن يديه المعقوفتين خلف ظهره علامة من علامات الرفض. ولد حنظلة في العاشرة وسيظل دائما في العاشرة ففي تلك السن غادرت الوطن. وأسميته حنظلة كرمز للمرارة»[1] لكن الشاعر يقص للمتلقي قصة أخرى عن كيفية إنجاب حنظلة يستلهمها من الرسم خلاصتها: أنه خلق من حبر دافق يخرج من بين الهجاء والهموم وتفصيلها أن حنظلة هو نقطة التكوين الأولى: تكور حبري، نكشت القطيرة، أطل الفتى؛ في تعميق أسطوري لمعنى النضال فهو بداية التكوين ونهاية المأساة. وقد توصل الشاعر إلى إبداع هذه القصة من خلال تتبع تطورات الصورة ابتداء من نواتها المتمثلة في المربع الأول الأيسر من أسفل الصورة إلى جملة المعطى البصري لتكويناتها بوعي تشكيلي يبتعد عن لغة الشرح والتوضيح.

2-2-2- القلب.

ونعني بالقلب: أن يقلب النص دلالات الصورة عن طريق شحنها بدلالات جديدة مضادة.

ويتم الدخول بالقلب عبر التفاعل الموغل مع البنية العميقة للصورة مما يتيح للشاعر امتصاصها وإعادة انتاجها وفق رؤيته الخاصة، وتنطوي هذه الآلية على قدر كبير من الشعرية.

---

(1) المزغني، منصف - حنظلة العلي - ص13

ومن النصوص الداخلة على الرسم بتقنية القلب نص لمنصف المزغني بعنوان «حنظلة العلي»[1]:



صباح تسلل ليلا

جناح يرف

عيون تمشط رملا

ولا شيء يُقرأ بين السطور

....

....

....

صحارى الورق

يا صحارى الورق

وبتحديد الإطارين الدلاليين لكل من الصورة والنص نصل إلى الآلية التي تم من خلالها قلب دلالات الصورة على النحو الآتي:

1- إطار نص الصورة: تأخذ الصورة شكل مستطيل أسود في قمته هلال ضعيف الضوء وفي قاعه يقف حنظلة وقفته المعروفة وإلى جواره أداة نضاله / القلم الذي تأخذ ريشته هيئة شعلة شمعة، وتدل وقفة حنظلة على تأمله في ما يكتنف

(1) المزغني، منصف - حنظلة العلي - ص23

سبيل النضال بالفن من مصاعب: ظلام دامس، قمر شاحب ضعيف الضوء، قلم شمعة تحترق لينير للآخرين.

2- إطار نص الشعر: يدخل النص على هذه الصورة قالبا رمزيتها التشاؤمية إلى تفاؤلية فيؤطر صورته النصية بالمضاد اللوني لصورة ناجي العلي: (صباح)، ويلح على إظهار التضادية اللونية بنبر الكلمة **بصريا**، كما يقلب شلل الحركة الناتج عن الظلمة بـ (جناح) مما يدل على إمكانية الحركة والتغيير نحو الأفضل. وبذلك يكون إطار نص الشعر قد قلب إطار نص الصورة بشحنه بدلالات جديدة مضادة من خلال التفاعل الموغل مع بنيتها العميقة مما مكنه من امتصاصها وإعادة إنتاجها وفق الرؤية الخاصة للشاعر.

2-3- النص التعالقي.

ونعني بالنص التعالقي: النص الذي يتعالق مع النص المرافق للصورة التي يدخل عليها.

وهذا النوع من الدخول لا يحدث إلا في الصور المشتملة على إطار لغوي يعد جزء أساسيا من بنية تكوينها، لذا فإنه يرد كثيرا مع الصور الكاريكاتورية.

ويبنى النص التعالقي بآليات متعددة أهمها ما يلي:

2-3-1- التناسل.

ونعني بالتناسل: أن يتناسل النص الشعري من النص اللغوي المرافق للصورة دون أن يكون النص المرافق جزء من بنية النص الشعري.

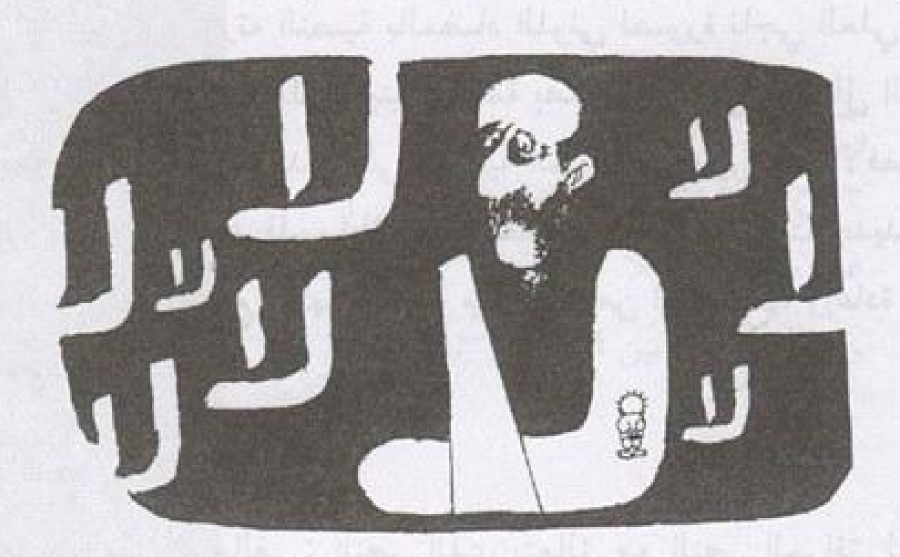
ومن النصوص الداخلة على الرسم بتقنية التناسل نص لمنصف المزغني بعنوان «حنظلة العلي»[1]:

---

(1) المزغني، منصف - حنظلة العلي - ص36

« أبي

يا أبي المتفائم



لا تتناغم

ولا تتناعم

ولا تتلاءم

فلم يتلاءم بهذا الزمان

سوى اللؤماء »

فاللاءات المتكررة في بدايات أسطر النص الشعري متناسلة من اللاءات التي هي النص اللغوي المرافق للصورة دون أن يكون النص المرافق جزء من النص الشعري بمعنى أن حذف الرسم لا يخل بالنص الشعري.

2-3-2- التوظيف.

ونعني بالتوظيف: أن يوظف الشاعر النص المرافق للصورة ضمن بنية النص الشعري بحيث يصبح النص المرافق سطرا أو مقطعا من مقاطع النص الشعري.

ومن النصوص المبنية بتقنية التوظيف نص لمنصف المزغني بعنوان «حنظلة العلي»[1]:

إليه

أفي كل يوم نؤجل رحله

وحمدلة فجرها قد تهيأ

ليسرج بغله

ويركب رجله

ويخلع نعله

ليكتب ردا علي:



« حذار حذار أبا حنظلة »

---

(1) المزغني، منصف – حنظلة العلي – ص 71

فالشاعر يوظف النص المرافق للصورة في نصه الشعري بحيث يصبح النص المرافق جزء لا يتجزأ من النص الشعري، مما يؤدي إلى استحالة حذف النص الصوري لأن حذفه يعني حذف جزء من النص الشعري. ويدل هذا النمط على مرونة النص المرافق وانسجامه في الاندغام في بنية النص الشعري من ناحية، وانسياب النص الشعري في مجرى النص المرافق من ناحية أخرى.

3- محور دخول الرسم على الشعر.

ونعني بدخول الرسم على الشعر: أن يرسم الرسام رسمه بناء على نص شعري معين على أن يُقدم النصان الصوري والشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية.

وقد بدأ دخول الرسم على الشعر في **الشعر العربي الحديث** مع ظهور الصحافة والصفحات الأدبية التي تعنى بنشر إبداعات الشعراء، ولما كانت الصحف والمجلات تعج بالموضوعات والإعلانات والصور المتنوعة التي تؤثر بشكل مباشر في تشتيت انتباه القارئ وانجذابه إلى قراءة الشعر فقد عمد القائمون على الصفحات الأدبية إلى إيجاد كل ما من شأنه جذب القراء إلى رحاب الشعر في صفحاتهم فأدخلوا الصور إلى جوار النصوص المنشورة كعنصر جذب وتشويق وتزيين بغية شد انتباه القارئ إلي ما يجاورها من شعر من بين ركام المواد الصحفية المختلفة.

إن دخول الرسم على الشعر أخذ شكل اتجاه فني متميز على يد الفنان ضياء العزاوي الذي بدأه عام 1969م في مجلة مواقف، وذلك بتكرار التجربة مع أكثر من شاعر مثل توظيفه مقاطع من نص لأدونيس بعنوان «هذا هو اسمي»[1]، ثم اشتغاله على مجموعات شعرية كاملة مثل مجموعة «عذابات المتنبي»[2]، ومجموعة «أخبار مجنون ليلى»[3]. وبدراسة الرسم الداخل على الشعر في ضوء علاقتهما ببعضهما

---

(1) أدونيس و العزاوي، ضياء - هذا هو اسمي - مواقف -ع4- س1- 1969م- ص89

(2) أبو ديب، كمال و العزاوي، ضياء - عذابات المتنبي - ط1 - دار الساقي - بيروت - 1996م.

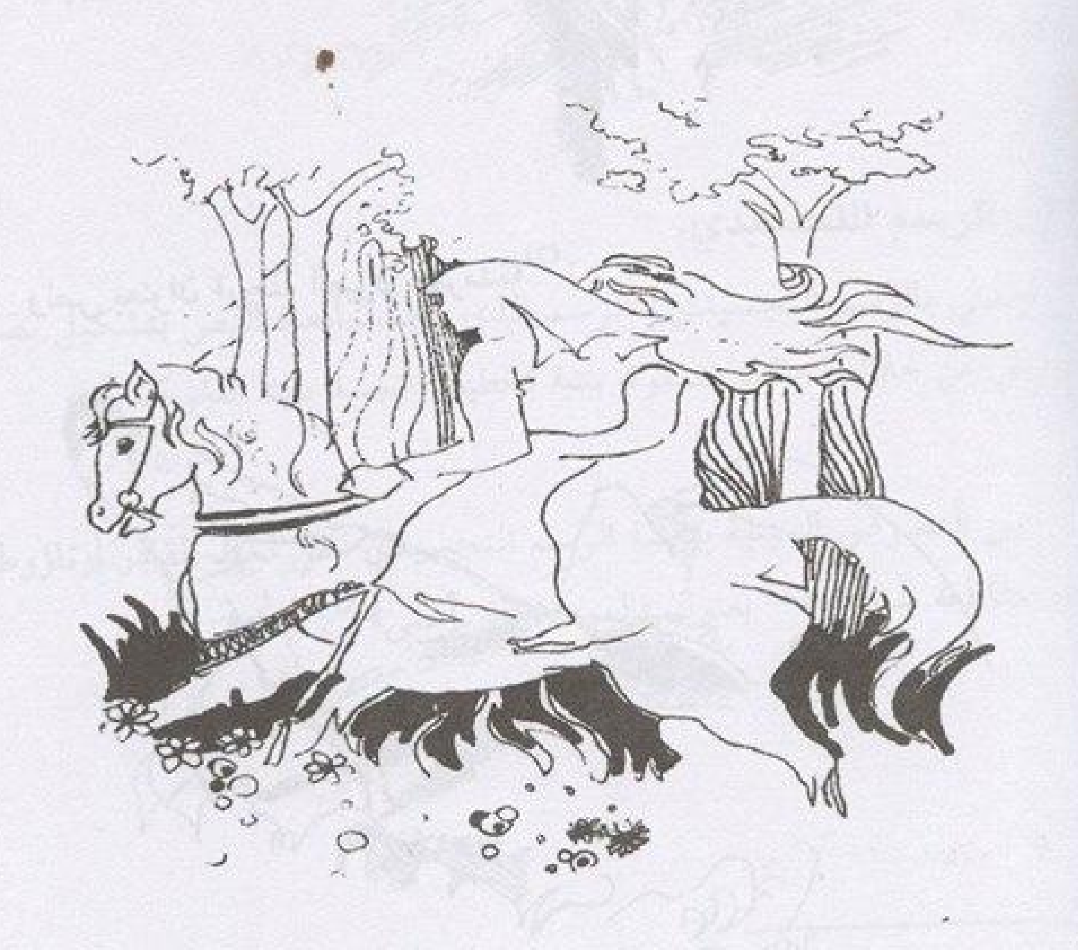
(3) حداد، قاسم و العزاوي، ضياء - أخبار مجنون ليلى - ط1- دار الكلمة - البحرين - 1996م.

ونوعية الأدوات التي يتواصل أو يتقاطع فيها الرسام مع النصوص الشعرية يمكننا رصد الأنماط الرئيسة لدخول الرسم على الشعر في **الشعر العربي الحديث**.

1-3- الرسم التزييني.

ونعني بالرسم التزييني: الرسم الذي يدخل على النص الشعري بقصد التزيين، فهو يقوم على مجاورة النص بحضور بصري تزييني دون الاعتماد - في الغالب - على تقنية الإطار.

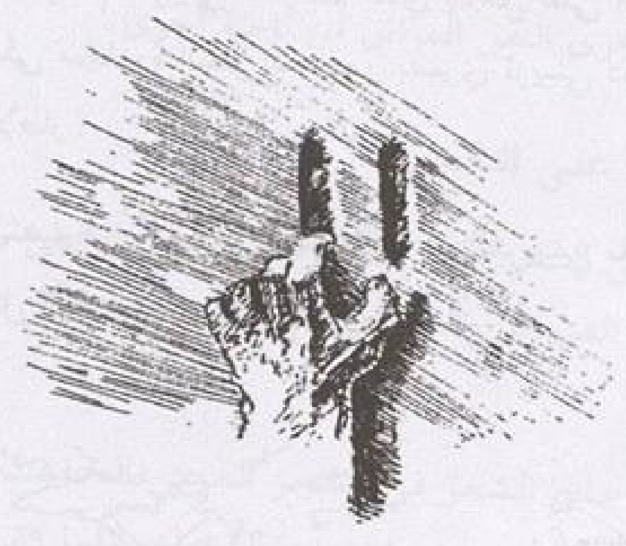
ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم التزييني نقدم بعض النصوص لسعد الحميدين مثل «آثار تتجدد أبدا»[1]:



(2) الحميدين، سعد - رسوم على الحائط - ط2- نادي الطائف الأدبي - الطائف -1991م- ص85

ونص بعنوان «رسوم على الحائط»[1]:





ونص بعنوان «رحلة العيون المرمدة»[2]:



(1) الحميدين، سعد – رسوم على الحائط – ص93

(2) الحميدين، سعد – رسوم على الحائط – ص109

إن الرسوم التزيينية الداخلة على النصوص الشعرية أعلاه لا تصل إلى أبعد من التزيين والزخرفة. وقد جاءت علاقة الرسم الأول بالنص الذي دخلت عليه منبتة. وإذا أراد الرسم التزيني الدخول في علاقة مع النص الذي يزينه فإنه لا يتجاوز السطح وهذا ما يؤكده الرسمان الثاني والثالث إذ أن علاقتهما بالنصين الداخلين عليهما لا تتجاوز العنوان: يد ترسم على حائط، وعيون مرمدة تُجر راحلة إلى المجهول. فالرسمان لا يتجاوزان كونهما نظرة سريعة وسطحية من رسام قصد من رسمهما إيجاد جو تزييني للنص المجاور بهدف جذب القارئ إلى الديوان؛ لذلك لا تعتمد الرسوم التزيينية على تقنية الإطار - وهذا ما نلمسه في كل الرسوم التزيينية أعلاه - إذ أن من وظائف الإطار «تحييد العمل عن الوسط المحيط به وإبرازه كشيء مستقل»[1].

2-3- الرسم التجسيدي.

ونعني بالرسم التجسيدي: الرسم الذي يجسد أبعاد النص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونه ببنية تخطيطية تجسد بنيته اللغوية.

ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم التجسيدي نص لعبد القادر أرناؤوط - يجسد مقاطعه نذير نبعه - بعنوان «الموت طفل أعمى»[2]:

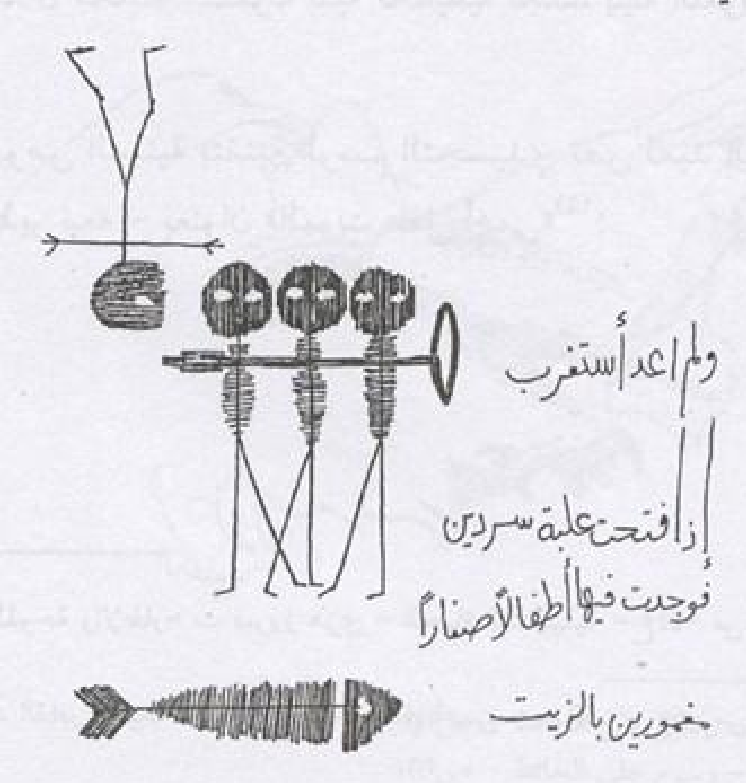
(1) تورتجين - اللوحة والإطار- ت فيروز هزي - الحياة التشكيلية - ع11- س3 - دمشق-1983م- ص75

(2) أرناؤوط، عبد القادر و نبعه، نذير - الموت طفل أعمى - مواقف - ع6- س1 -1969م- ص93، ص95

المقطع الأول :



المقطع الثاني :



حيث يجسد الرسام في المقطع الأول النص تجسيدا تاما فيرسم إنسانا يسير مسرعا تجسد سرعته المباعدة بين خطواته واطئا على الأزهار التي ماتت من وقع خطواته المسرعة عليها. كما يرسم العينين شاخصتين نحو الأفق في تجسيد واضح لقول النص «فلا وقت ليراها». وفي المقطع الآخر يجسد الرسام النص برسم الطفل مقلوبا إشارة إلى موته. ويرسم مفتاح علبة السردين وقد أماط غطاء العلبة عن أطفال لا أسماك. فالرسمان يجسدان مضمون المقطعين الذين جاوراهما معتمدين على *المحاكاة والوصف التخطيطي المباشر والمطابق تماما لمضمون النص بحيث تغني* مشاهدة الصورة عن قراءة النص.

3-3- الرسم الرمزي.

ونعني بالرسم الرمزي: الرسم الذي يرمز إلى النص برمز بصري يعادل إبداعيا دلالته المحورية.

ويتحقق هذا النمط بأن يعمل الصورة الشاعر نفسه معتمدا على الترميز والتكثيف. ومن أقدم التجارب في هذا النمط تجربة الشاعر / الرسام رفيق شرف في نص «رثاء عربي في عرس فتح»[1] إذ يرسم إلى جوار نصه مسلسلا بصريا يتكون من أربع حلقات / لوحات يتقلب فيها الرمز البصري المعادل للدلالة المحورية للنص في إيجاز وتكثيف شديدين بين الكر والفر قبل أن يسقط في ليل الهزيمة:

---

(1) شرف، رفيق - رثاء عربي في عرس فتح - مواقف- ع2 - س1 -1969م- ص93، ص98



في زمن فتح تنهار كل العبادات ويصبح القتل والفجر والانسحاق سيوف وخناجر وأعراساً. لست شاعراً، انا محرّض في زمن فتح. و.ش

الهزيمة ساكنة كجثة في مساء الشرق

الريح تمزق ثيابها والبيوت تغلق نوافذها
في مساء الشرق
الدخان كفن رمادي في مساء الشرق
الدروب الطويلة تضرب النوافذ الخالية في مساء الشرق
الأبواب تنحني للغزاة، والمآذن تنكس أبراجها
في مساء الشرق.

لم يعد هنا شيء منيع
لم يعد هناك إلا الموت والضياع والعواء.
في مساء الشرق
أذكر كل شيء
اسم كل قرية وكل مدينة
وصلاة كل بيت
وبكاء كل بيت
في مساء الشرق

أذكر كل شيء

طفولتي وبيتي والحقول والتلال

وغرفتي الغارقة في الشرق

غرفتي الكئيبة في مساء الشرق

أذكر كل شيء

رمضان والذكر والصوم ووجه الهلال والأساطير السحيقة

والتجويد والله والحقيقة في مساء الشرق

أذكر كل شيء

حديث النبي الشريف

ويوم الحشر وصوت الإمام العلي والصهوة الممجدة والسيف وصورة الإمام المطرزة في مساء الشرق

(قيل إنهم سقطوا جميعاً أشلاؤهم لا تشبه شيئاً، موتهم عظيم، موتهم عظيم)

كانوا سعداء مثل مئذنة وفضاء

كانوا درة، وكانوا معجزة.

سأقرأ الحجاب للريح والصمت

سأفتح الحجاب لله والموت



سأكشف الحجاب لغفوة وأمة

وليوم القيامة سأفتح الحجاب.

« وكنتم لله أولياء. . .

وكنتم

خير أمة »

(قيل إنهم عصوا أمر ربهم وأرضهم ودمهم وباعوا القبور والتلال والجسور وطمروا حجر القسم ومحوا كل أثر. .)

سأقرأ أوراقي القديمة

سأطعم للنار أوراقي القديمة

للنار، الكلام والسلام والفضيلة

وفي النار الحقيقة

في العيون والخيام،

في النوافذ والسرائر في الليل والنهار

وفي القبور انتظار

يا أيها الذين آمنوا

في القبور انتظار

في الجنة انتظار

فكيف لا تعلمون؟

أما قيل لكم

الموت والنصر والوعد

فكيف لا تؤمنون

يا أيها الذين كفروا كيف لا تذكرون؟

(قيل إنهم خمدوا ونسوا آيات الإله، نسوا كل شيء، الجنة والآخرة الدنيا، وجنات النعيم!)

قل كيف سكنوا؟

(كنت غريقاً، غريقاً في فضاء موجع، عندما سمعت صوتاً « ولا تفرقوا ولا تناحروا تذهب ريحكم ».)

إنهم بلا إله

بلا قبلة أو قضية

بلا ساحرة ولا جنيه

فأسقط... أسقط

في عزلة بلا نهاية، بلا نجمة ولا بداية

واقرأ في الحجاب النذير:



قُل إنهم سقطوا

قُل إنهم نسوا

صوت نبي فارس

وسيف إمام منذر...

(كانت أرضهم زينة الدنيا؛ وكانوا سيف الشرق والإله والكلمة)

كيف لا يكون أحد في هذا الصمت؟
أسمع صوتاً
في النار، في الذل
في الشعر أسمع صوتاً
في الصحراء في الريح في القلب في الدم في الغبار
أسمع صوتاً:
(باعوا الأرض، وقتلوا اسم الوطن، وخبأوا أسماءهم والمفاتيح في الأواني القديمة)
سأقرأ حجابي
السِرُّ في حجابي
السِرُّ يقرع بابي
« كل شيء تغير،
الصغار يكبرون
ذهبوا إلى أمهم فتح
في عيونهم غبار
ذهبوا إلى وطنهم فتح
في عيونهم غبار
حملوا خنجر فتح
في عيونهم غبار
الشعار حرب
والأرض نار
كل شيء تغيّر
السلاح في القلب
وكلمة السر في الدم والريح والأرض والشجر.

ولمقاربة نص الشعر / نص الرسم نجد أن الشاعر الرسام يضعنا أمام إطارين دلاليين يتمثلان في نص الشعر ونص الرسم الناتجين عن عمق إحساسه بالمعاناة التي تمور في ذاته، ورغبة منه في إيصال أوارها إلى أكبر شريحة من المتلقين فقد عمد إلى نص بصري يعادل إبداعيا الدلالة المحورية لنص الشعر، ولكنه لم يكتف بذلك بل قام بدمج النص البصري في بنية النص الشعري وكأنه جملة أو مقطع من نص الشعر ويتكون النص البصري من مسلسل رمزي يحتوي على الرموز الآتية:

الحصان: وهو دال حيواني «رسم كثيرا في اللوحات ذات الموضوعات الحربية لأنه قديما ارتبط بمفهوم الحرب والبطولة والفروسية»[1] وأصبح رمزا لها.

السواد: وهو دال لوني يرمز للحزن والحداد والتشاؤم.

المسجد: دال ديني يرمز في هذه اللوحة للمسجد الأقصى.

السيف: دال آلي يرمز للقوة.

هذه الرموز مجتمعة أخذت في المسلسل البصري للشاعر / الرسام دور النص المجاور تعميقا للدلالة ففي الصورة الأولى يظهر الحصانان أحدهما جامحا في صورة خوض غمار معركة والآخر هاربا، ويأتي التعليق الوارد أسفل النص البصري [في زمن فتح تنهار كل العبادات ويصبح الملل والضجر والانسحاق سيوفا وخناجر وأعراسا. لست شاعرا، أنا محرض في زمن فتح] موجها دلالة الرمز مما يجعل الحصان المولي يوم الزحف من صفوف فتح. ثم تأتي الصورة الثانية لتعبر عن متابعة الأعداء حصان فتح مبرزة رمز المسجد الأقصى خلفه يئن في ظلمات حالكة. ثم يأخذ نص الشعر دورة طويلة في الفضح وصولا إلى النص البصري الذي يوازي في الطول النص الشعري السابق له ويتمثل في الصورتين الثالثة والرابعة، إذ يبدو في الصورة الثالثة الحصان الفتحاوي وقد خر صريعا في تمهيد بصري للصورة الرابعة التي تصور السيف متجها من بيت المقدس باتجاه الشرق وعلى امتداده يرتمي

---

(1) قانصو، أكرم – التصوير الشعبي العربي – ص121

الحصان الفتحاوي جيفة بالية. كل هذه المشاهد سيقت في غلاف مأساوي هو اللون الأسود الذي يعادل في النص الشعري عبارة مساء الشرق التي تكررت عشر مرات.

إن الصورة الرمزية التي أبدعها الشاعر نفسه أوجدت نصا بصريا يعادل في دلالته المحورية دلالة نصه الشعري. ومن التجارب الرائدة للصور الرمزية التي نفذها شعراء رسامون إلى جوار نصوصهم تجربة مظفر النواب في نص «قراءة في دفتر المطر»[1]، وتجربة منى السعودي - الفلسطينية - في نص «أتدفأ بالأرصفة الباكية»[2].

4-3- الرسم الاستقطاعي.

ونعني بالرسم الاستقطاعي: الرسم الذي يتستقطع جزء من لغة النص ويدمجه في تكوينه، ويقوم هذا النمط على إدخال الشعر في مادة الرسم.

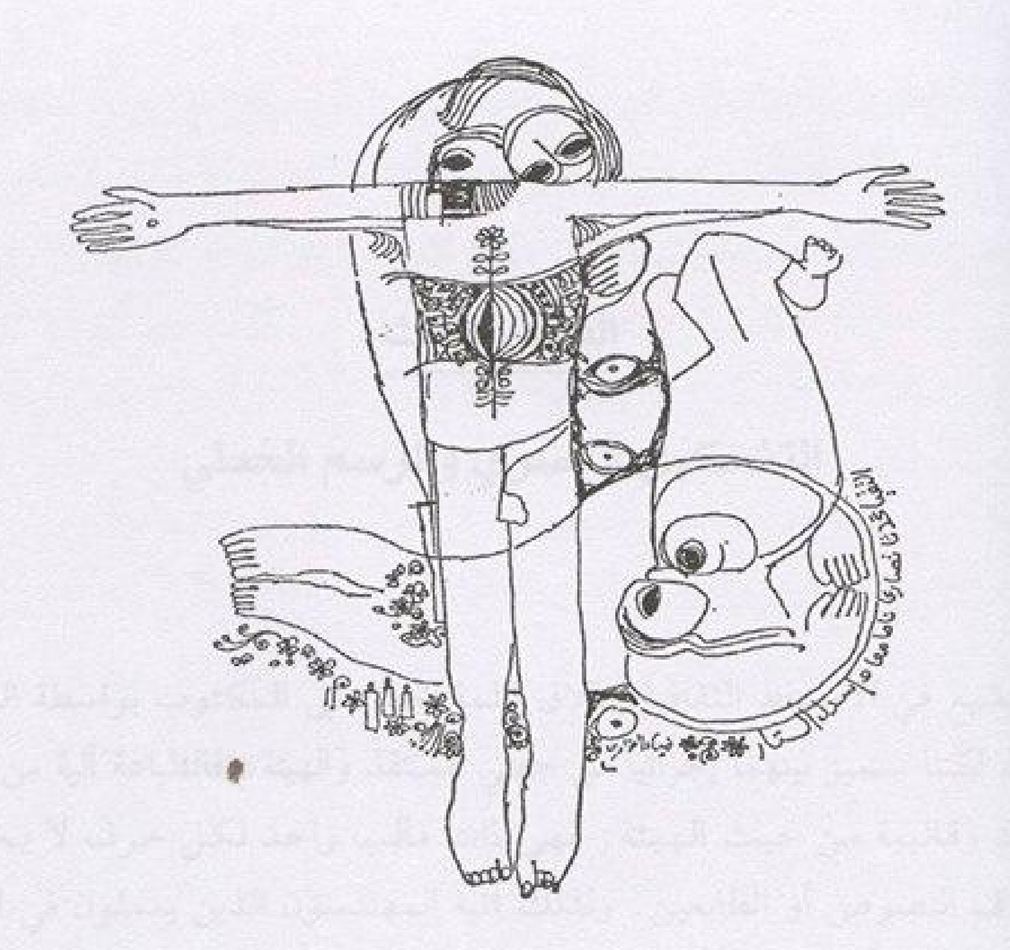
ويعد الفنان ضياء العزاوي رائد هذا النمط من الرسوم الاستقطاعية التي لا ترسم إلا بعد اكتمال النص المراد دخولها عليه إذ لو كانت الصورة سابقة للنص لما احتوت على جزء منه في تكوينها، وقد بدأ العزاوي بالدخول برسمه على نصوص منفردة حيث استقطع جزء من نص لبلند الحيدري بعنوان «لو مرة نمت معي»[3] في الرسم التالي:

---

(1) النواب، مظفر - قراءة في دفتر المطر - مواقف - ع4- السنة1- 1969م- ص81

(2) السعودي، منى - أتدفأ بالأرصفة الباكية- مواقف - ع5 - السنة1 -1969م- ص135

(3) الحيدري، بلند - لو مرة نمت معي - مواقف - ع4- السنة1- 1969م- ص75



يبني الشاعر نصه بناء مقطعيا إذ يتكون من أربعة مقاطع عنونها على التوالي بـ (لو مرة نمت معي، أقراص للنوم، متهم ولو كنت بريئا، دعوة للخدر) وقد وقع اختيار العزاوي على أسطر من المقطع الثالث إذ يقول الشاعر:

في غرفة في الطابق السابع

تحدثا.. التقيا

تصارعا

ناما معا

وأسدل الستار

فاستقطعها ودمجها في تكوين الرسم المرافق للنص، وقد وقع اختياره عليها لأنها تعبر بجلاء عن ما عبرت عنه الصورة: وهو التقاء الشاعر محبوبته.

الفصل الثالث

التشكيل البصري والرسم الخطي

يشيع في الأوساط الثقافية إطلاق كلمة خط على المكتوب بواسطة الطباعة والخط لكننا سنميز بينهما إجرائيا من جهتي المُـنفذ والهيئة. فالطباعة آلية من حيث المنفذ وقالبية من حيث الهيئة. فهي ذات قالب واحد لكل حرف لا يختلف باختلاف النصوص أو الطابعين. ولذلك «نبه المهندسون الذين يعملون في الجمع الآلي إلى أن عدد الحروف العربية في الطباعة بلغ تسعة عشر حرفا بدلا من ثمانية وعشرين لأن بعض الحروف متشابهة مثل الباء والتاء والثاء والجيم والحاء والخاء وغيرها من الحروف بينما يظل في اللاتينية ستة وعشرون حرفا فقط لعدم التشابه المطلق، وهذا مفيد للغاية من وجهة النظر الاقتصادية إلى جانب الشكل الجمالي»[1] فلا فرق لدى الآلة في مقاسات وهيئات الحروف (ب، ت، ث) و (ج، ح، خ) إلا في النقط.

إن الخط يدوي إنساني من حيث المنفذ فهو «من خواص الإنسان التي يتميز بها عن الحيوان»[2]. وهو غير قالبي من حيث الهيئة؛ فليس للحرف الواحد في الخط هيئة محددة على مستوى الكتاب المختلفين والكاتب الواحد أحيانا. ولم

---

(1) الجبالي، حسين - الفن التشكيلي والخط - بحوث معرض الخط العربي - الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض - الرياض - ص4

(2) ابن خلدون، عبد الرحمن - مقدمة بن خلدون - ط1- دار الكتب العلمية - بيروت - 1993م - ص333

يصل الخط العربي إلى هيئته الراهنة إلا بعد أن مرت مكوناته الرئيسة المتمثلة في حروف الأبجدية العربية بتطورات كان أهمها شكل الإعجام وشكل الإعراب.

وإذا كان إبداع الشعر العربي وتداوله قد بدأ شفهيا واستمر بهذه الصورة إلى أن توافرت مستلزمات الكتابة والكتاب في القرن الثاني الهجري الذي عرف بعصر التدوين فإن علاقة الشعر بالخط بدأت نفعية لا تتعدى تسجيل الأثر الشعري لحفظه من آفة النسيان. وما أن استقر للعرب أمر كتابتهم حتى شرعوا ينظرون إلى الخط من جهة فنية (تشكيلية) استمدت سندها من اللغة حيث تعني كلمة خط «الطريقة المستطيلة في الشيء والخط: الطريق. والخط: الكتابة. والخط: أرض تنسب إليها الرماح. والخطوط: من بقر الوحش التي تخط الأرض بأظلافها. والتخطيط كالتسطير، وتقول: خططت عليه ذنوبه، أي: سطرتها. وخط وجهه واختط: صارت فيه خطوط. وثوب مخطط وكساء مخطط: فيه خطوط. والخطيطة: الأرض التي لم تمطر بين أرضين ممطورتين وتجمع خطائط»[1] فالكلمة تتضمن مجموعة دلالات تدور حول دلالتي الخط والرسم المنوطتين باليد. فهي تشير إلى إحداث هيئة ما على حامل ما: أرض، أو حجر، أو عظم، أو لوح، أو جسم، أو جلد، أو ورق. كما تشير إلى تحديد تباين بين أثرين مثل التباين الذي يظهر بين المفردات في الكتابة؛ مما يعني وجود تطابق بين الخط والرسم حتى أن أحدهما ينوب عن الآخر في الاستعمال اللغوي فيقال رسم المصحف ويراد خطه «فالرسم: أصله الأثر والمراد أثر الكتابة في اللفظ وهو تصوير الكلمة بحروف هجائها بتقدير الابتداء بها والوقوف عليها»[2].

وأعتقد أن الخط العربي استمد شرعيته التشكيلية من الدين الإسلامي الحنيف الذي يحرم رسم ذوات الأرواح. وعندما لم يجد العرب متنفسا لطاقاتهم التشكيلية يعفيهم من المحذور الشرعي لجأوا إلى الخط العربي لما يتمتع به من مرونة ورشاقة وطواعية.

---

(1) ابن منظور – لسان العرب – ج7– دار الفكر – بيروت – ص287

(2) شلبي، عبد الفتاح – رسم المصحف العثماني – ط2 – دار الشروق – 1983م – ص9

إن التقاطعات الفنية بين الشعر والخط ظهرت من خلال ما أبدعه الخطاطون من أنواع خطية على مستوى عال من الجمالية والتجريدية. وقد وظفت أنواع الخطوط المبتكرة كلوحات فنية راقية تزينت بها جدر المساجد وقبابها ومآذنها والقصور والمكتبات ودور الوجهاء «ولا نعتقد أن الفنان الإسلامي الذي أبدعت يداه تلك الآيات المحفورة أو البارزة على شرفات المآذن العالية قد كتبها وهي على هذا الارتفاع الشاهق ليقرأها المارة أو المصلون، وإنما كتبها ليزينها بصريا للناظرين ويثري عمارة المسجد بلوحات بصرية مجردة ولمسات جمالية رائعة، وقد ساعده على ذلك قابلية الحرف العربي للمد والمط والاستدارة والبسط والصعود والهبوط واللين والجفاف»[1].

إن الحروف بأشكالها وهيئاتها المتنوعة هي المكون الأساسي للخط، وقد التفت الشعراء منذ القدم إلى القيمة البصرية للحرف العربي وكل ما لا يمكن إدراكه إلا بالبصر، فأبدعوا ألوانا من القصائد (الكتابية) التي تعتمد على المظهر البصري للحرف، لكن تجاربهم وصفت «بالقشور»[2]. أما على مستوى المدونة النقدية

---

(1) بغدادي، محمد- موسيقى الخط العربي عند أبي حيان التوحيدي - فصول - مج 15 - ع 14 - ربيع 1996م - ص136

(2) أمين، بكري شيخ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني - ص218 - ص232 «بتصرف»

وذلك مثل القصيدة المهملة (الخالية جميع حروفها من النقاط):

الحمد لله الصمد	حال السرور والكمد
الله لا إله إلا الله مولاك الصمد	
أول كل أول	أصل الأصول والعمد

والقصيدة المعجمة (كل حروفها منقطة):

بين جنبي شقة خشنت	في قضيض تبيتني خشن
قِضْتُ جفني بيقظة ثبتت	غِبٌّ بينٍ فبت في غَبَن
بي شقيق يغيب غيبة	ذي ضغن بين تجنبني

وإهمال كلمة وإعجام أخرى:

لا تفي العهد فتشقيني ولا	تنجز الوعد فتشفي العللا
تقتضي أحكام بغي طالما	نفذت أحكامها بين الملا

وإهمال حرف وإعجام آخر:

ونديم بات عندي	ليلة منه غليل
خاف من صنع جميل	قلت لي صبرٌ جميل

فقد كان ابن رشيق من أوائل من تنبهوا إلى الطاقة البصرية للحرف العربي في معرض حديثه عن تجنيس الخط «فهناك المضارعة بالتصحيف وتجنيس الحروف كقول الشاعر:

فإن حلوا فليس لهم مقر   وإن رحلوا فليس لهم مفر

وقد يعد قوم من المضارعة ما ناسب اللفظة في الخط فقط مثل (وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا) وهي مضارعة بعيدة لا يجب أن يعد مثلها»[1] فابن رشيق يركز على الهيئة البصرية لحرفي الفاء والقاف في مقر ومفر ويسميها التصحيف غير أنه يستبعد الهيئة البصرية العامة للكلمة في مثل يحسبون ويحسنون.

ويؤيد أسامة ابن منقذ ابن رشيق. فهو يرى أن «تجنيس التصحيف هو أن تكون النقط فرقا بين الكلمتين»[2] لكن ابن سنان الخفاجي يوسع تعريف جناس التصحيف من اقتصاره على الحروف المنقوطة حال كونها جزءا من الكلمة ليشمل الهيئة البصرية العامة للكلمة إذ يرى أن مجانس التصحيف «مبني على تجانس أشكال الحروف في الخط»[3]. فالاهتمام بالحرف هو في حقيقته اهتمام بالمظهر البصري للخط إذ لا خط إلا باجتماع الحروف وتضامها إلى بعضها.

إن الغرافولوجي أو ما يعرف بعلم تحليل خط اليد «يهدف إلى اكتشاف مقومات شخصية الفرد وخاصياته المزاجية من خطه»[4]. ولكننا في هذا الفصل

- ويعلل المؤلف وصفه لهذه التجارب بالقشور بقوله: إن الألوان المستحدثة في هذين العصرين ولاسيما في الألاعيب اللفظية كثيرة جدا ولعل الفراغ القاتل الذي عاشوا فيه كان جديرا بأن يدفعهم إلى مثل هذه القشور. ونحن من جهة نظرنا نرى أن الجور الذي أصاب تلك العصور وأدى إلى وصفها بالانحطاط قد أفضى إلى هذا التعليل المتعسف، وأن هذه الألوان إنما هي إرهاصات أولية لطاقات التشكيل البصري في الحرف العربي. ولنا أن نلاحظ التدرج الجشطالتي في الأمثلة من القصيدة إلى الكلمة إلى الحرف.

(1) الحسن ابن رشيق القيرواني - العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده - ط1- ج1- تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد - دار الجيل - بيروت - 1972م- ص227

(2) ابن منقذ، أسامة- البديع في نقد الشعر - ط1- تحقيق: أحمد أحمد بدوي - مطبعة الحلبي - القاهرة - 1960م- ص17

(3) الخفاجي، ابن سنان - سر الفصاحة - ط1- دار الكتب العلمية - بيروت - 1982م- ص199

(4) العوني، عبد الستار - مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم - عالم الفكر - ع2- مج 26- 1997م - ص303

سنحول وجهة الهدف من اكتشاف مقومات شخصية الفرد / المبدع إلى اكتشاف **سمات الأداء الشفهي** والدلالة **البصرية** للنص الشعري من خلال الخط الذي كتب به. «فالقصب أداة سمعية بصرية. فهي القصب الكتابي وهي الناي»[1]. وهذا التحويل يتطلب في المقابل مفاهيم نقدية إجرائية يتم من خلالها الوصول إلى الهدف المنشود. وبالنظر في **التشكيل البصري** الممارس بواسطة خط اليد نجده يتركز في محورين رئيسين في **الشعر العربي الحديث**.

1- محور **سمات الأداء الشفهي**.

2- محور الدلالة **البصرية** «دلالة الفعل».

1- محور سمات الأداء الشفهي.

إن الخط ناقل أمين لمعظم **سمات الأداء الشفهي** التي تطرأ على الشاعر في أثناء الإلقاء مجسدة انفعالاته ومرسخة دلالات نصه. والخط في تجسيده **سمات الأداء الشفهي** إنما يعكس اختلافه الجذري عن الطباعة التي لا تقدم التمثيل الكافي لتلك السمات. في حين أن خط اليد يقترب كثيرا من الصوت من خلال تمثيله إياها «فالخط لسان اليد»[2] «والحرف المخطوط صورة للسان؛ فهو جسده وهيأته»[3] «والخط إنما يسمى جيدا إذا حسنت أشكال حروفه وإنما يسمى رديئا إذا قبحت أشكال حروفه، وحسن صورة حروف الخط في العين شبيه بحسن مخارج اللفظ العذب في السمع»[4].

ويتضح تعبير الخط عن **سمات الأداء الشفهي** من هيئته المبنية على آليات

---

(1) الساعي، خالد - الخط العربي صورة وتصور- الحياة التشكيلية - ع61،62 - سنة 16- دمشق - 1995، 1996م - ص88

(2) الكيلاني، إبراهيم - رسائل أبي حيان التوحيدي - ط1- دار طلاس - دمشق - ص255

(3) الزاهي، فريد - الجسد والصورة والمقدس في الإسلام - ط1- أفريقيا الشرق - بيروت - 1999م- ص125

(4) البهنسي، عفيف - الفكر الجمالي عند التوحيدي - ط1- المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - 1997م-ص152

التشكيل البصري فهو الوجه الآخر للكلام بتجسيده للبعدين السيكولوجي من جهة الفاعل (الذات)، والصوتي من جهة (**سمات الأداء الشفهي**) حيث تتباين هيئة الحرف حسب تباين الأحوال النفسية للكاتب والشحنات الانفعالية التي تواجهه في النص، ومن هنا كان «الخط بيانا عن القول والكلام كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني، فلابد لكل منها أن يكون واضح الدلالة»[1].

إن اكتشاف ما في قرارة الذات الخاطة من دلالات من خلال **التشكيل البصري** الممارس في خطوط **الشعر العربي الحديث** يتطلب تثبيتا افتراضيا لهيئة الحرف العربي – المرقوم آليا – في مستوى الطباعة لسبب منهجي يتمثل في ضرورة وجود بنية مرجعية يقاس إليها شكل الحرف المخطوط لإظهار إنزياحاته الأسلوبية عنها، ولاقتراح خطة رامية في جوهرها إلى تأسيس نظام حرفي عربي ينطلق من صميم الهيئة **البصرية** للحروف في محاولة لاستجلاء جمال البنية الخطية لنصوص **الشعر العربي الحديث** المكتوبة بخط اليد. وقد اعتمدنا – إجرائيا – تثبيت الخط الحاسوبي simplified arabic بحجم 12 ليكون أصلا للهيئة **البصرية** للحرف العربي. ولذلك فإن الشكل البصري للحرف العربي – بهذه المواصفات – هو مقياس التقعيد على نحو ما هو مبين في الجدول التالي:

الشكل الأساسي للحرف	منقوط	غير منقوط	شكل الحرف من حيث الفصل والوصل		
			أول الكلمة	وسط الكلمة	آخر الكلمة
أ		–	ا ـ لا	ا ـ ـلا	ا / ـلا / لا
ب	–		بـ	ـبـ	ـب / ب
ت	–		تـ	ـتـ	ـت / ت
ث	–		ثـ	ـثـ	ـث / ث
ج	–		جـ	ـجـ	ـج / ج
ح		–	حـ	ـحـ	ـح / ح

(1) بن خلدون، عبد الرحمن- مقدمة ابن خلدون - ص333

خ	ـ		خـ	ـخـ	ـخ / خ
د		ـ	د	ـد	ـد / د
ذ	ـ		ذ	ـذ	ـذ / د
ر		ـ	ر	ـر	ـر / ر
ز	ـ		ز	ـز	ـز / ز
س		ـ	سـ	ـسـ	ـس / س
ش	ـ		شـ	ـشـ	ـش/ ش
ص		ـ	صـ	ـصـ	ـص/ ص
ض	ـ		ضـ	ـضـ	ـض/ ض
ط		ـ	طـ	ـطـ	ـط/ ط
ظ	ـ		ظ	ـظـ	ـظ/ظ
ع		ـ	عـ	ـعـ	ـع / ع
غ	ـ		غـ	ـغـ	ـغ / غ
ف	ـ		فـ	ـفـ	ـف/ف
ق	ـ		قـ	ـقـ	ـق/ق
ك		ـ	كـ	ـكـ	ـك/ك
ل		ـ	لـ	ـلـ	ـل/ل
م		ـ	مـ	ـمـ	ـم/م
ن	ـ		نـ	ـنـ	ـن/ن
هـ		ـ	هـ	ـهـ	ـه / ه
و		ـ	و	ـو	ـو/و
ي	ـ		يـ	ـيـ	ـي/ي
ى		ـ	———	———	ـى/ى
ء		ـ	أ	ـئـ / ـؤ	ء /أ/ ـئ / ؤ
ة	ـ		———	———	ة / ـة

وبتحليل الجدول أعلاه نستنتج ما يلي:

1- إمكانية تقسيم الحروف العربية من حيث شكلها الأساسي مجموعات «متماثلة تشترك في شكل أساسي واحد مثل المجموعات التالية:

مجموعة مجموعة حرف ب: [ت - ث]. حرف جـ: [ج - ح - خ]. مجموعة حرف د: [د- ذ]. مجموعة حرف ر: [ر - ز]. مجموعة حرف س: [س - ش]. مجموعة حرف ص: [ص - ض]. مجموعة حرف ظ: [ط - ظ]. مجموعة حرف ع: [ع - غ]. مجموعة حرف ف: [ف - ق] مجموعة حرف ك: [ك - ل]. ففي كل مجموعة من هذه المجموعات نجد العلاقة واضحة بين النقطة والحرف أو الشكل والنقطة والخط»[1].

2- إمكانية تقسيم الحروف من حيث التنقيط إلى حروف منقوطة وهي [ب - ت - ث - ج - خ - ذ - ز- ش - ض - ظ - غ - ف - ق - ك - ن - ي]. وحروف غير منقوطة وهي [ا - ح - د - ر - س - ص - ط - ع - ل - م - و].

3- إمكانية تقسيم الحروف من حيث رسمها وتعدد صورها في مواقعها في الكلمة ثلاثة مجموعات: ذات الشكل الواحد وهي [أ - د - ذ - ر - ز - ط - ظ - و] وذات الشكلين وهي [ب - ت - ث - ي - ج - ح - خ - س - ش - ص - ض - ف - ق - ك - ل - م - ن]. وذات الأشكال الأربعة وهي [ع - غ - هـ].

4- إمكانية تقسيم الحرف من حيث جهة اتصالها مجموعتين: حروف تتصل من جهة واحدة وهي [ا - د - ذ - ر - ز- و]. وحروف تتصل من الجهتين وهي [ب - ت - ث - ج - ح - خ - س - ش - ص - ض - ط - ظ- ع - غ - ف - ق - ك - ل - م - ن - هـ - ي].

---

(1) آل سعيد، شاكر حسن- الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي - ط1- دار الشؤون الثقافية بغداد - 1988م - ص162

5- إمكانية تقسيم الحروف من حيث هيئتها البصرية أثناء مجيئها في آخر الكلمة مجموعات متقاربة هي: المجموعة الأولى وهي [ا - لا]. المجموعة الثانية وهي [ب - ت - ث - ن]. المجموعة الثالثة وهي [ج - ح - خ]. المجموعة الرابعة وهي [د - ذ - ر - ز] المجموعة الخامسة وهي [س - ش - ص - ض]. المجموعة السادسة وهي [ط - ظ]. المجموعة السابعة وهي [ع - غ]. المجموعة الثامنة وهي [ك - ل]. المجموعة التاسعة وهي [ف - ق - ة - م - هـ - و]. المجموعة العاشرة وهي [ء - ى - ي].

6- إمكانية تقسيم الحروف من حيث مستوى ارتفاعها وهبوطها عن السطر مجموعات متباينة حيث إن هناك «حروفا منتصبة إلى أعلى وهي [ا، ل، ك، ط، ظ، لا] وحروفا تجر إلى أسفل عند وقوعها في آخر الكلمة وهي [ج، ح، خ، م، ن، ص، ض، س، ش، ع، غ، ق، ي]. وحروفا تجر دائما إلى أسفل في أول ووسط وآخر الكلمة وهي [و، ر، ز] بالإضافة إلى حرف [ل] الذي يجاري - دون غيره - الفصيلتين السابقتين في الارتفاع والنزول عند وقوعه في آخر الكلمة. والفصيلة الأخيرة - عندما تكون وسط الكلمة - تتفق مع بقية الأحرف التي تمثل فصيلة الحروف الثابتة على السطر وهي [ب، ت، ث، د، ذ، ف، هـ، ء]»[1].

7- إمكانية تحديد الخطوط التي تتركب منها الحروف «الألف: مركب من خط منتصب مستقيم غير مائل وليس مناسبا لحرف في طول ولا قصر. الباء: مركب من خطين منتصب ومنسطح ونسبته إلى الألف بالمساواة. الجيم: مركب من خطين منكب ونصف دائرة وقطرها مساو للألف. الدال: مركب من خطين منكب ومنسطح مجموعها مساو للألف. الراء: مركب من خط مقوس هو ربع الدائرة وفي رأسه سنة مقدرة في الفكر. السين: مركب من خمسة خطوط، منتصب، ومقوس، ومنتصب مقوس، ومنتصب ثم مقوس. الصاد: مركب من ثلاثة خطوط، أو أربعة خطوط، مستلق ومنتصب، ومقوسين. العين: مركب من خطين مقوس ومنسطح

(1) الصويعي، عبد العزيز - الحرف العربي - ط1 - الدار الجماهيرية - بنغازي - 1989م- ص100

إحداهما نصف دائرة. الفاء: مركب من أربعة خطوط منكب ومستلق ومنسطح ومنتصب. القاف: مركب من ثلاثة خطوط منكب ومستلق ومقوس. الكاف: مركب من أربعة خطوط منكب ومنسطح ومنتصب ومنسطح. اللام: مركب من خطين منتصب ومنسطح. الميم: مركب من أربعة خطوط منكب ومستلق ومنسطح ومقوس. النون: مركب من خط مقوس هو نصف الدائرة وفيه سنة مقدرة في الفكر. الهاء: مركب من ثلاثة خطوط منكب ومنتصب ومقوس. الواو: مركب من ثلاثة خطوط مستلق ومنكب ومقوس. الياء: مركب من أربعة خطوط مستلق ومنتصب ومنكب ومقوس»[1].

ومن المؤكد أن كل الخطوط اليدوية لا تطابق هيئات الحروف المثبتة في الجدول أعلاه، ولذا فإن مقارنة خطوط أيادي الشعراء بأشكال الحروف المثبتة قمينة باكتشاف **سمات الأداء الشفهي** والدلالات **البصرية** لخط اليد في **الشعر العربي الحديث**. وبتحليل خطوط الشعراء ومقارنتها بالهيئات المعيارية للحروف كما وردت في الجدول تمكنا من رصد بعض **سمات الأداء الشفهي في الشعر العربي الحديث**.

1-1- الترصيف.

ونعني بالترصيف «وصل كل حرف إلى حرف»[2].

إن رسم الكلمة المكونة من حروف متصلة مثل (كتب) يشترط فيه الترصيف. وذلك بوصل الكاف بالتاء والتاء بالباء على أحسن صورة. وأي تغيير في ترصيف الحروف لابد أن يكون انحرافا أسلوبيا له دلالته.

وبتتبع **سمات الأداء الشفهي** التي يعكسها الانحراف عن الترصيف **في الشعر العربي الحديث** وجدناها تتركز في سمتين رئيستين هما:

---

(1) الصويعي، عبد العزيز- الحرف العربي - ص110

(2) القلقشندي، أحمد بن علي - صبح الأعشى في صناعة الإنشا - ج3- ط1- وزارة الثقافة - مصر - ص140

• مثله الضرُّ هذا البعيد القريب المسجّى
بأجنحة الطير
شاخصٌ على ساعديه الطحالب
والنمل يأكل أجفانه..

يتمثل الانحراف عن الترصيف بين حرفي اللام والضاد من كلمة (الضر). وقد بينا في الفقرة [رقم 4] من تحليل الجدول أن حرفي اللام والضاد من الحروف التي تتصل ببعضها من الجهتين. ولذلك فإن رسم الكلمة يتطلب ترصيفها بأن توصل اللام بالضاد. لكن الشاعر انحرف عن هذه القاعدة ورسم اللام مفصولة عن الضاد لأن التفعيلة تنتهي بساكن صادف وجوده حرفا مشددا. وقد أثارت هذه المصادفة رقيب الوزن الكامن في الشاعر. خصوصا أن المصادفة وقعت في أول سطر من النص حيث يفترض أن السطر الأول يؤسس لبحر القصيدة. وقد ألجأ الحس العروضي الشاعر إلى التنغيم الذي توقف على لسانه عند الضاد الأولى؛ لأن التنغيم العروضي يسقط [أل] التعريف من حساباته في هذا الموضع. وقد انعكس فصل التفعيلة نطقا على فصلها في الرسم الخطي. وقد جاء خط الشاعر غير مترصف ليسجل للمتلقي تقاطع التنغيم العروضي مع الرسم الخطي للحرف تسجيلا بصريا.

2-1- المد.

ونعني بالمد: مد الرسم الخطي للحرف لتسجيل المد الحاصل في الصوت.

ومن النصوص المبنية بتقنية مد الرسم الخطي نص لأدونيس بعنوان «حنجرة هندي أحمر»[1]:

(1) أدونيس - فهرس لأعمال الريح - فهرس لأعمال الريح - ط1 - دار النهار - بيروت - 1998م- ص90

نيويورك

لا تزال الفراديس الموعودة فارغة

والجحيم لا تشبع

وهيهات أن تمتلئ.

يتمثل مد الرسم الخطي في كلمتي (فارغة - هيهات). فقد مد الشاعر الألف في كل منهما ورسمها منحنية إلى اليمين ليسجل للمتلقي موضع المد الصوتي لكي يتمثله حين النطق بها تسجيلا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية مد الرسم الخطي نص لمحمد الثبيتي بعنوان «الصعلوك»[1]:

• يفيق من الشعر ظهرا..

يتوسد إثفية وهراء

يلوح اقدامه في الهواء

- من يطارحني قمرا ونعاء

- ليس هذا المساء

ليس هذا المساء

ليس هذا المساء.

ويتمثل مد الرسم الخطي في كلمة (المساء). فقد مد الشاعر حرف السين في

---

(1) الثبيتي، محمد - التضاريس - ص22

ثلاث قياسات متباينة ليسجل للمتلقي مقدار حركات المد المطلوب إجراؤه عند نطق أي منها تسجيلا بصريا.

3-1- الخطأ.

إن الملقي لنص ما معرض للخطأ في إلقائه. والخطأ الذي سنركز عليه هو ما يعرف سيكولوجيا بالإسقاط / زلة اللسان. ولما كان خط اليد صورة مرئية لصوت اللسان فإن ما يجري على اللسان من زلات يجري على ما يرسمه القلم من خط. ولا يحدث هذا إلا إذا كان خط اليد متمشيا مع صوت الذات الخاطة. والخطأ النطقخطي «إنما هو خطأ ناتج عن ظاهرة أن تكون هناك مثلا رغبة معينة إيجابية للفكرة المعبر عنها إيجابيا (+) تصدم برغبة أخرى سلبية (-) لنفس الفكرة، فالرغبة السالبة تحبس والطاقة المحبوسة تسبب المرض للكلمة. ويمكننا التعميم بأن الأعراض المرضية هذه تظهر كنتيجة لاصطدام العوامل المرغوبة بالعوامل غير المرغوبة (الإيجابية والسلبية) ومنبع هذه الأعراض يتعلق بالتداعي المرتبط بالكلمة وعلى هذه الوتيرة يمكن تفسير الأمراض الكتابية أو الخطية، فإذا ظهر حرف من حروف كلمة ممزقا فإن مثل هذه الكلمة تكون كلمة مركبة ترتبط بتأثير التداعي. فإذا ظهر التمزق في مبدأ الكلمة فإن صوت العاطفة يعمل ببداية الكلمة، في حين أنه إذا ظهر هذا التمزق في جسم الكلمة فإن بعض التأثيرات المتداعية ترتبط بهذا الحرف بالذات وبهذه الطريقة يمكن للرموز الخطية أن تعطينا صماما للكشف عن الاضطرابات النفسية»[1].

وإذا كان الملقي يصحح خطأه صوتيا؛ فإن الخاط يصحح خطأه خطيا. وما دام خط اليد نقلا حيا مباشرا لصوت الذات الخاطة فمن المفترض فيه أن ينقل الخطأ مثلما ينقل الصواب علاوة على تصحيح الخطأ حين حدوثه.

ومن النصوص التي سجلت الخطأ النطقخطي نص لأدونيس بعنوان «دليل للسفر في غابات المعنى»[2]:

---

(1) الشريف، أحمد - الحديث في التزوير والتزييف - ط1- دار المعارف - مصر - ص217

(2) أدونيس - فهرس لأعمال الريح - ص229

ما الأمل ؟
وصفٌ للموت
بلغةِ الحياة .

يتمثل الخطأ في حرف اللام الثانية من كلمة (للموت). فالتدقيق في اللام الثانية يظهر أنها أضيفت إلى الكلمة بعد أن خطت بادئ الأمر (لموت). وقد نتج هذا الخطأ عن تصادم فكرتين. فالفكرة الموجبة هي جعل الأمل وصفا لموت بلغة الحياة لكنها اصطدمت بفكرة سالبة مفادها أن التنكير يفيد التعميم وأن تعريف كلمة الموت بإضافة (أل) التعريف يكسبها الخصوصية المطلوبة التي تشير إلى معين فجرى التصحيح. ويدل وقوع الخطأ في جسم الكلمة على تعلق التأثيرات المتداعية بهذا الحرف بالذات، ولذلك أظهر التصحيح أن ما جرى على اللسان أثناء النطق بالكلمة من خطأ جرى على الخط أيضا ثم ما لبث أن صحح على اللسان والخط في آن واحد.

ومن النصوص التي سجلت الخطأ النطقخطي نص لمحمد الثبيتي بعنوان «هوازن فاتحة القلب»[1] :

• لغة أستهل بها وطني .. أستهلُّ
بها قلب معشوقتي
لغة طعنت في البكاء طويلاً
وعادت على القلب متخمة بالغناء
• وردة للصعاليك ..
أوردة لقلوب النساء .

(1) الثبيتي، محمد – التضاريس – ص65

ويتمثل الخطأ في حرف اللام من كلمة (طويلا). إذ أن التدقيق في الكلمة يظهر أن لامها صححت من لام إلى لام ألف بعد أن خطت بادئ الأمر (طويل). فالفكرة الموجبة هي أن تكون كلمة طويل وصف لمحذوف تقديره (زمنا) فخط الشاعر ما نطقه أولا (طويل). ثم اصطدمت الفكرة الموجبة بفكرة سالبة مفادها أن وصف المنصوب منصوب مثله فجرى التصحيح. ويدل وقوع الخطأ في جسم الكلمة على تعلق التأثيرات المتداعية بهذا الحرف بالذات ولذلك أظهر التصحيح أن ما جرى على اللسان أثناء النطق بالكلمة من خطأ جرى على الخط أيضا، ثم ما لبث أن صحح على اللسان والخط في آن واحد.

2- محور الدلالة البصرية.

إن خط اليد «صورة - موزعة في فراغ - منبثة عن صورة في التكوين النفسي لشخصية الكاتب»[1]. وهو ينشأ «عن نقطة أزلية، وتتواصل النقاط لكي تشكل مسار الوجود ضمن نطاق منكفئ ليعود إلى النقطة الأزلية»[2] ولذلك «صار الألف مبتدأ الحروف لأن له الحركة المستقيمة. وانفتحت فيه أشكال الحروف كلها لأن أصل الأشكال الخط كما أن أصل الخط النقطة والخط هو الألف فالحروف منه تتركب وإليه تنحل فهو أصلها»[2]. والخط المجرد هو مادة خط اليد والفنون التشكيلية إذ «يعتبر الخط من العناصر المهمة في وحدة العمل الفني التشكيلي. وللخط خامته التي تختلف من عمل فني لآخر فهو عبارة عن حروف الكلمات في اللغة والأدب مثلا، وهو الخط بأشكاله (المستقيم، والمنحني، والعمودي) في الفن التشكيلي»[4]. وباعتماد خط اليد على الخط المجرد بأشكاله المختلفة «ورسم الحروف الهجائية وتصويرها بشكل جميل زاه يساعد على تفسير المقصود

---

(1) عفيفي، فوزي - الكتابة الخطية العربية - ط1- وكالة المطبوعات - الكويت - 1980م- ص378
(2) البهنسي، عفيف- فن الخط العربي - ط2- دار الفكر - دمشق - 1999م- ص137
(3) ابن عربي، محي الدين- الفتوحات المكية -ط1- ج2- دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة- ص119
(4) الربضي، إنصاف- علم الجمال بين الفلسفة والإبداع - ط1- دار الفكر- عمان - 1995م- ص300

بسهولة»[1] فإنه يدخل حيز **التشكيل البصري** المفعم بالدلالة **البصرية**.

إن الهيئة **البصرية** للحرف قادرة على نقل دلالات معينة للمتلقي إذ أنه مثلما توحي الأصوات بالدلالات فإن هيئات الحروف توحي بالدلالات لأن المرء يعي في ذهنه هيئات الحروف مثلما يعي أصواتها ويربطها ربطا وثيقا بالأشكال الشبيهة بها. وهذه القدرة ناتجة عن تداعيات يلعب تراسل الحواس فيها دورا كبيرا. فالانطباع الذي يصل من خلال حاسة معينة كالبصر مثلا لا يلبث أن يثير إيحاءات بحواس أخرى مثل السمع أو اللمس. وهذا يؤكد وجود طاقة دلالية كامنة في طبيعة الأبنية البصرية للحروف المنسابة أو المتعثرة، الحادة أو الرصينة. «فاللفظة ليست مضمونا معنويا فحسب بل هي أيضا شحنة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية وبالتفاعل الصوتي الذي تحدثه الحروف»[2]. وخط كل شخص: لوحته التشكيلية الخاصة التي تعبر عن انفعالاته. ولذلك يعرف الخط بأنه «رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهي ثاني رتبة على الدلالة اللغوية»[3]. وبتحليل خطوط الشعراء ومقارنتها بالهيئات المعيارية للحروف كما وردت في الجدول تمكنا من رصد بعض الدلالات **البصرية في الشعر العربي الحديث**.

1-2- التوفية.

ونعني بالتوفية «أن يوفى كل حرف من الحروف حظه من الخطوط التي يركب منها من مقوس ومنحن ومنسطح»[4].

ومن النصوص التي انحرفت عن التوفية لتجسيد دلالة بصرية نص لمحمد الثبيتي بعنوان «المغني»[5]:

---

(1) الجبوري، تركي - الخط العربي الإسلامي - ط1- دار البيان - بغداد - 1975م - ص8

(2) الشوك، علي - الدادئية بين الأمس واليوم - وزارة الثقافة والإعلام العراقية - بغداد - ص111

(3) ابن خلدون، عبد الرحمن- مقدمة ابن خلدون - ص328

(4) القلقشندي، أحمد بن علي - صبح الأعشى في صناعة الإنشا - ج3- ص139

(5) الثبيتي، محمد - التضاريس- ص15

إبتداءً من شيب حتى هديل الأباريقِ

تسترسل اللغة الحجرية

بيضاء كالقارِ..

نافرة كعروق الزجاجة

يتمثل الانحراف عن التوفية في حرف الجيم من كلمة (الزجاجة). وقد بينا في الفقرة [رقم 7] من تحليل الجدول أن حرف الجيم ومجموعته يتركب من خطين منكب ونصف دائرة قطرها مساو للألف. فعنق الجيم يرسم بخط منكب مائل إلى الانحناء قليلا. لكن الشاعر انحرف عن توفية حرف الجيم فرسم عنقه بزاوية حادة شبيهة برأس المثلث ليجسد للمتلقي دلالة نفور عروق الزجاجة تجسيدا **بصريا**.

إن الانحراف عن التوفية لا يكون بمخالفة الشكل القالبي للحرف المخطوط فقط. بل إن الانحراف يكون في المبالغة في توفية الحرف لتجسيد دلالة بصرية معينة قد تكون دلالة المبالغة نفسها أو سواها من الدلالات.

ومن النصوص التي بالغت في التوفية لتجسيد دلالة بصرية نص لأدونيس بعنوان «حقول»[1]:

يعشق الريح، وأسبابه كثيرة،

لا يقول إلا اثنين:

ا- لا فصل في الريح

بين صورتها ومعناها،

ب- بالريح، أيضاً،

يعرف عمق الهاوية التي تأخذه إليها

ضوء الشعر.

---

(1) أدونيس - فهرس لأعمال الريح - ص111

تتمثل المبالغة في التوفية في حرف الحاء من كلمة (الريح). وقد بينا في الفقرة [رقم 7] من تحليل الجدول أن حرف الحاء من مجموعة حرف الجيم ولذا فإنه يتركب من خطين منكب ونصف دائرة قطرها مساو للألف. لكن الشاعر يبالغ في توفية الحرف فيجعل عنق الحاء منكبا بقوة، ويحول أسفلها من نصف دائرة قطرها مساو للألف إلى نصف شكل بيضاوي. وذلك ليجسد للمتلقي دلالة دفع الريح لما تصادفه من موجودات تجسيدا **بصريا**.

إن الشاعر يعي تماما ما توحيه المبالغة في التوفية للمتلقي. فهو يرى أن «الكلمة أنثى، حبلى بطاقات البداية – الخلق. وهي تضعنا دائما في أفق ما لا ينتهي، وهذا نفسه ما تفترضه حين تتحول إلى خط. ذلك أن الحرف إذ يتحول إلى خط يدخل في لا نهاية المكان: ينحني، يتماوج يتشابك، يتقابل، يتدور، ينبسط – يلبس الحركة في جميع أبعادها ويختزن جميع الإشارات. كل مبدع في هذا المنظور سواء بالكلمة أو بالخط أو باللون لا يُعنى بما يراه إلا بوصفه عتبة لما لا يراه. كأن الصورة ستار علينا أن نخترقه لنرى حقا ما وراءها»[1]. ولذا فإن مبالغته في التوفية جسدت فعل دفع الريح لكل ماتصادفه في طريقها بما في ذلك خط الشاعر الذي جاء منحنيا وكأنما دفعته الريح فاندفع. وتتعمق دلالة الدفع أيضا في مبالغة الشاعر في رسم الألفات التي جاءت منحنية ومائلة في معظم النص.

2-2- الوصل.

ونعني بالوصل: وصل الحرف الذي حقه الفصل عن ما قبله وبعده بما بعده.

إن رسم الكلمة المكونة من حروف منفصلة مثل (دار) يشترط فيه الفصل. وذلك بفصل الدال عن الألف وفصل الألف عن الراء. ورسم حرف حقه الفصل عن مجاوريه مثل الألف في عبارة (من البيت) يشترط فيه الفصل. وذلك بفصل الألف عن النون من جهة واللام من جهة أخرى. وأي تغيير في فصل الحروف لابد أن يكون انحرافا أسلوبيا له دلالته.

---

(1) أدونيس –الصوفية والسوريالية – ط2– دار الساقي – بيروت – 1995م– ص203

ومن النصوص التي وظفت تقنية الوصل لتجسيد دلالة بصرية نص لأدونيس بعنوان «رأس النهار على كتف الليل»[1]:

لا أقرأ الوردة،
أقرأ الجسر الذي يصل بينكِ وبيني.

يتمثل الوصل في حرف الألف الواقعة في اسم الموصول (الذي). وقد بينا في الفقرة [رقم 4] من تحليل الجدول أن الألف من الحروف التي تتصل بغيرها من الحروف من جهة واحدة هي الجهة السابقة لحرف الألف. لكن الشاعر انحرف عن هذه القاعدة ورسم الألف متصلا بحرف اللام الذي بعده لأنه لا يقرأ الوردة بل يقرأ الجسر الذي يصل بينه وبينها، وما دام الجسر الواصل بينهما أهم من الوردة فإن تقل دلالة الوصل تتصدر الدلالات كلها. ومن هنا فإن الشاعر يوظف تقنية الوصل ليجسد للمتلقي دلالة الجسر الذي يصله بالوردة تجسيدا **بصريا**.

إن «الخط رمز وهيئة ثانية للكلمات - الحروف التي هي رموز أيضا، وهو إمكان تشكل غير محدود بوصفه امتدادا محسوسا - واقعيا، وذهنيا في آن. هكذا تشكل الخطوط بتآلفها ما يشبه المرايا التي تعكس الجهات غير المرئية في العالم المرئي. ومن هنا يبدو العالم في تآلف الخطوط وفي تآلف الكلمات نظاما من الإشارات»[2].

ويوظف الشاعر تقنية الوصل ليجسد دلالة بصرية في نص آخر بعنوان «تقاليد الشهب»[3]:

---

(1) أدونيس - فهرس لأعمال الريح - ص21

(2) أدونيس - الصوفية والسوريالية - ص204

(3) أدونيس - فهرس لأعمال الريح - ص216

لكي أنفث عني
طوق اليأس،
أحزم خواصر الزمن
بهذيان الأبدية.

يتمثل الوصل في حرف الألف الواقعة في بداية كلمتي (الزمن – الأبدية). فرسمهما يتطلب فصل الألف عن اللام في كل منهما. لكن الشاعر تعمد الوصل فيهما بدليل تجنبه للوصل في كلمة (اليأس) مع إمكانية حدوثه فيها. وقد وظف الشاعر الوصل في الكلمتين ليجسد للقارئ دلالة فعل (الحزم) بالتقاء خواصر الزمن بهذيان الأبدية من خلال حزمهما ببعضهما تجسيدا **بصريا**.

3-2- التخريق.

ونعني بالتخريق «تفتيح وجوه الهاء والعين والغين وما أشبهها كيفما وقعت أفرادا وأزواجا بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها»[1].

ومن النصوص التي انحرفت عن التخريق لتجسيد دلالة بصرية نص لمحمد الثبيتي بعنوان «القرين»[2]:

أفاتحه بدمي المستفيقِ
فينزف من مقلتيّ ادمعه
وأنمو في رئتيه السؤالَ

(1) الكيلاني، إبراهيم – رسائل أبي حيان التوحيدي – ص 245
(2) الثبيتي، محمد – التضاريس – ص12

يتمثل الانحراف عن التخريق في حرف الهاء من كلمة (رئتيه). وقد بينا في الفقرة [رقم 7] من تحليل الجدول أن حرف الهاء يتركب من ثلاثة خطوط منكب ومنتصب ومقوس في رسم يضمن تخريق الهاء بتفتيح وجهها وإبانة استدارتها. لكن الشاعر انحرف عن ذلك بأن لف قلمه ليستقر في مركز استدارة الهاء متجاهلا نمط التخريق الذي رسمها عليه في كل ديوانه؛ ليجسد للقارئ دلالة فعل الإغماد/ الطعن تجسيدا بصريا.

إن الانحراف عن التخريق لا يكون بمخالفة الشكل القالبي للحرف المخطوط فقط. بل إن الانحراف يكون في المبالغة في تخريق الحرف لتجسيد دلالة بصرية معينة قد تكون دلالة المبالغة نفسها أو سواها من الدلالات.

ومن النصوص التي بالغت في التخريق لتجسيد دلالة بصرية نص لمحمد الثبيتي بعنوان «تغريبة القوافل والمطر»[1]:

ادر مهجة الصبح
واسفح على قلل(1) القوم قهوتك المرة
المستطابه.
ادر مهجة الصبح ممزوجة باللظى
وقلب مواجعنا فوق جمر الغضا
ثم هات الربابة
هات الربابه:
الا ديمة زرقاء تكتظ بالدما

وتمثل المبالغة في تخريق حرف الهاء في كلمتي (المستطابه، الربابه). فرسمها

(1) الثبيتي، محمد - التضاريس - ص51

يتطلب تخريقها بإبانة استدارتها بقدر معقول. لكن الشاعر يمط استدارة الهاء بشكل واضح في هاتين الكلمتين ليجسد للمتلقي أجواء السعة والانشراح التي يعيشها مما دفعه إلى استجلاب الربابة واستمطار الديم تجسيدا **بصريا**.

4-2- التعريق.

ونعني بالتعريق «إبراز النون والياء وما أشبههما مما يقع في أعجاز الكلمة مثل: من وعن وفي ومتى وإلى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد»[1].

ومن النصوص التي انحرفت عن التعريق لتجسيد دلالة بصرية نص لمحمد الثبيتي بعنوان «الفرس»[2]:

بأيِّ دمي أنا يستريحُ
تشدُّه امرأةٌ وريحْ.
فرسٌ تناصبني غواياتِ الرماكْ
كسَّرتُ مرودَ القيظ .. واتجهتُ شمالْ.

يتمثل الانحراف عن التعريق في حرف النون في (أن). وقد بينا في الفقرة [رقم 5] من تحليل الجدول أن الهيئة **البصرية** لحرف النون عند وقوعه في آخر الكلمة هي (ن). فرسم النون - وهي واقعة في عجز الكلمة - يتطلب تعريقها بإبرازها في شكل نصف دائرة بحيث تكون النقطة التي بداخلها بمثابة نقطة مركز الدائرة. لكن الشاعر انحرف عن تعريق النون ورسمها مقلوبة منكفئة على نقطتها في شكل نصف بيضاوي مرهق ليجسد للمتلقي دلالة التعب الذي أصابه من تمزقه بين المرأة والريح اللذين يشدانه في اتجاهين متعاكسين تجسيدا **بصريا**.

---

(1) الكيلاني، إبراهيم - رسائل أبي حيان التوحيدي - ص 246

(2) الثبيتي، محمد - التضاريس - ص25

ويكرر الشاعر الانحراف الأسلوبي عن تعريق النون في السياق نفسه في نص آخر بعنوان «الأسئلة»[1]:

بينَ نارينِ أفرغتُ كأسيَ ..
ناشدتُ قلبيَ أن يستريحْ

يتمثل الانحراف عن التعريق في حرف النون من حرف (أن). فرسم النون يتطلب تعريقها بأن يكون طرفا الخط الذي تتكون منه ونقطتها إلى الأعلى. لكن الشاعر انحرف عن تعريقها ورسمها منكفئة ذات اليمين ليجسد للمتلقي دلالة التعب والنصب تجسيدا **بصريا**.

ومما يؤكد أن الانحراف عن تعريق النون لا يتكرر عند الثبيتي إلا في سيقات التعب والألم هذا النص للثبيتي وعنوانه «آيات لامرأة تضيء»[2]:

-٥-

حينَ تنطفئُ امرأةٌ في دمي
ألتوي بالزمانِ الرديءْ
أُقَبِّلُها بالودعْ
وأسكبها في مكانِ الوجعْ
فتضيءْ

فالشاعر يجمع في هذا النص بين رسم النون معرقة وغير معرقة. فقد أمال الاكتواء / الألم، نون المكتوى به فجاءت نون كلمة (الزمان) مائلة منكفئة. أما

(1) الثبيتي، محمد – التضاريس – ص83
(2) الثبيتي، محمد – التضاريس– ص80

النون في كلمة (مكان) فقد رسمها الشاعر معرقة ليجسد للمتلقي دلالة البهجة والإضاءة تجسيدا **بصريا**.

2-5- نوع الخط.

إن الخط العربي كائن حي ذو طبيعة سوسيولوجية. ولد في الكوفة وتنقل مع الفاتحين إبان عصر الفتوحات الإسلامية. ودخل معهم الأمصار الجديدة وصاهر أهلها واتخذت سلالاته سحن أهل تلك الأمصار مشكلة أنواعا خطية متعددة. فقد «ابتدأ الخط الكوفي جافا لكنه لم يلبث أن تلون مع امتداد رقعة الإمبراطورية الإسلامية وتوسع بدوره (كوفي مملوكي، فاطمي، أيوبي، أندلسي..) وكل نوع من هذه الكوفيات هو صدرة عصره. ففي الأندلس كان يحمل أبعد درجات الزخارف والتلوين وامتشق كالأبنية ويمكن عدها الفترة البرجوازية لهذا الخط لما فيه من تنميق وزخرفة كما في قصر الحمراء وعظم آثار العرب في الأندلس. لكن أثناء العهد الأيوبي كان قلقا وأقل مرونة وزخرف وزواياه فيها شيء من الحدية. لكنه أثناء الدولة المملوكية كان رشيقا حاذقا واستدارته عنيفة وقصيرة بينما أطواله تمتد كثيرا وضفائره معقودة بزهو. وكذا عندما كان في الكوفة موطنه كان كالأشياء والرماح وامتطاطاته فيها تطلع ينبئ عن زحف الإمبراطورية الإسلامية وشهوة للامتداد والتوسع وهذا يمتد من رسائل الرسول الكريم إلى عهد عثمان بن عفان إذ يمكن قراءة هذه الصورة ضمن امتداد هذه الفترة»[1]. وقد وظفت أنواع الخط العربي في **الشعر العربي الحديث** لتسجيل دلالة بصرية محدودة.

ومن النصوص التي وظفت نوعية الخط لتسجيل دلالة بصرية محددة نص لمحمد بنيس بعنوان «أمواج»[2]:

---

(1) الساعي، خالد - الخط العربي صورة وتصور - ص84

(2) بنيس، محمد- الأعمال الشعرية - ج1- ص276

أقواسٌ ترفعُها
ريحٌ
بمعادنِها
المجهولةِ حتّى تنفردَ العتماتُ بِهَا

أُمَمٌ وخلائقُ من عهدِكَ
يمشونَ إلى عرصاتٍ تشحذُها الكلماتُ
وعلى أرضٍ أُخرى
يقفُونْ
في دائرةٍ من رملٍ تحملُنا
وبنا يمضي
معنا تمضي الأعشابُ وهذا النّخلُ
الشاردُ يا عيني اقتربي وطنًا
لا يكتبُهُ غيرُ الضوءِ العابرِ مِنْ
جهةٍ تسعى معكم في هذا اليومْ

إن الشاعر لا يهدف من استعمال الخط المغربي سوى تسجيل دلالة محدد
تتمثل في المباهاة الثقافية المنعكسة من الهيئة **البصرية** لنوعية الخط. ويؤكد هذ
الدلالة تحديد الشاعر لسبب كتابته هذا النص وديوان [باتجاه صوتك العمودي]
بالخط المغربي إذ يقول: «كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي، هذا الأثر الآخ
الذي يمنح هويتنا ابتهاجا. إنها عودة المكبوت. حاولنا محق هذا العشق، تنويه
بحجة تكريس وحدة الخط العربي، ووحدة الذوق، ووحدة الحساسية. كنا سذجا
لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه غير التصدع المتصاعد لحجاجنا. كان المشرق
بالنسبة لنا مصدر الحقيقة الصواب والخطأ، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي

تنبثق عن فروقنا المتعددة حيث ينتفي استبداد المركز»[1]. وقد فاته أن «الخط المغربي مشتق من الخط الكوفي القديم وأقدم ما وجد منه لا يرجع إلى ما قبل سنة ثلاثمائة للهجرة (أي سنة 912م) وقد كان يسمى هذا الخط القيرواني نسبة إلى القيروان عاصمة المغرب بعد الفتح الإسلامي المؤسسة سنة 50هـ (670م)»[2]، ومن هنا فإن التجربة الخطية في ديوان [باتجاه صوتك العمودي] ما هي إلا بضاعتنا ردت إلينا.

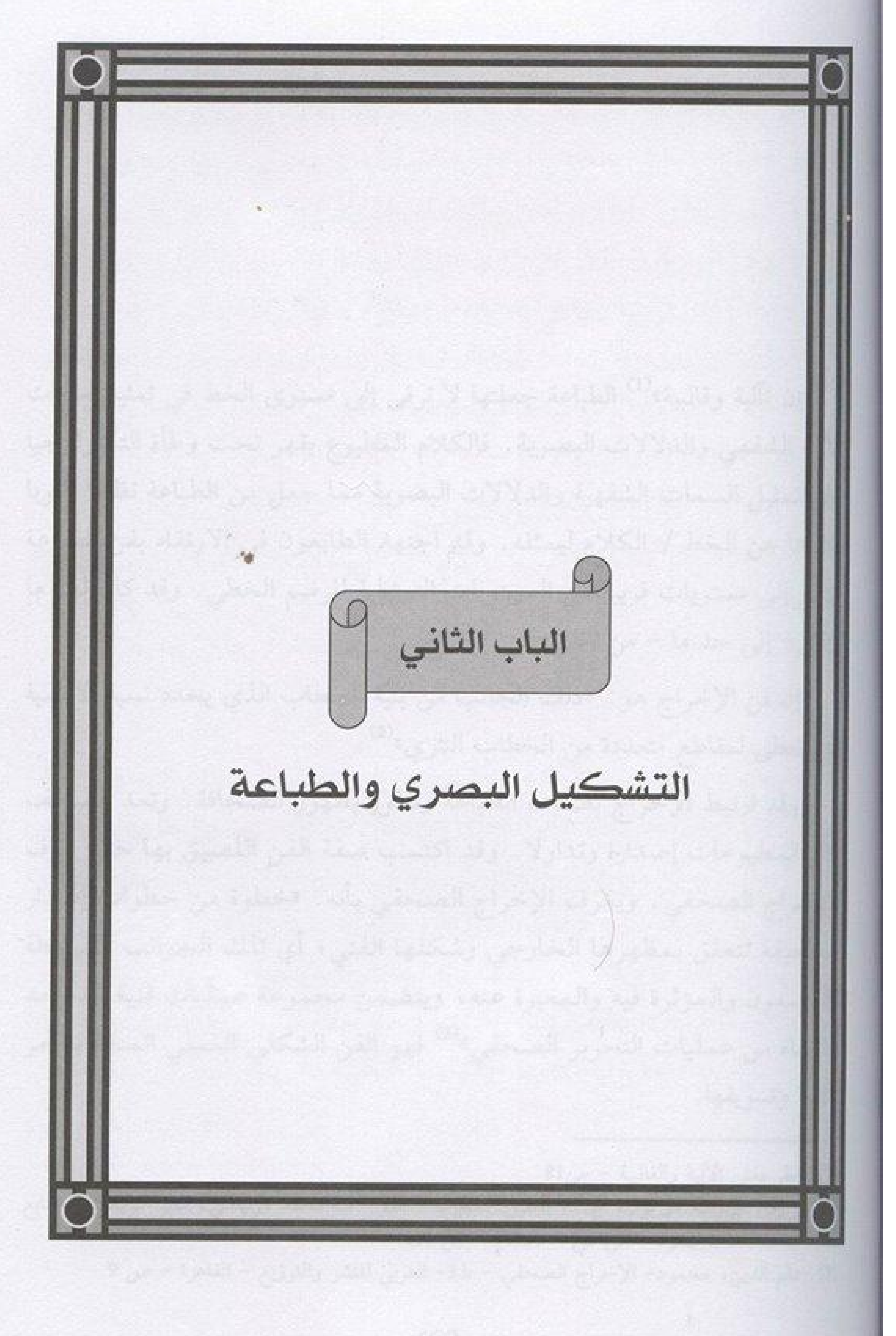
إن تحليل خط اليد في محوري **سمات الأداء الشفهي** والدلالة **البصرية** يؤكد أن خط اليد أقدر وأقرب من الطباعة إلى تمثيل الدلالة **البصرية وسمات الأداء** الشفهي للنص المخطوط. وبناء على هذه الرؤية يقوم الخط مقاما قريبا من الصوت «ولعل الخط هو الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول إن له روحا فهو كصوت الإنسان يعبر عما في النفس من أفكار»[3] ومن هنا فإن الجدل بين الشفهي والمكتوب يتحول إلى جدل بين المخطوط والمطبوع من خلال مقارنة الحروف المرسومة بخط اليد مع الحروف المطبوعة كما وردت في جدول الأبجدية الذي أرسيناه أعلاه.

---

(1) بنيس، محمد- بيان الكتابة - ضمن كتاب البيانات «دفاتر كلمات 1» - ط1- أسرة الأدباء والكتاب - البحرين - 1993م - ص 84

(2) الخطاط، محمد طاهر - تاريخ الخط العربي وآدابه - ط2- 1982م- ص135

(3) إبراهيم، عبد الحميد - الوسطية العربية - ج2- ط1- دار المعارف - القاهرة - 1986م - ص110



الباب الثاني

التشكيل البصري والطباعة

إن «آلية وقالبية»[1] الطباعة جعلتها لا ترقى إلى مستوى الخط في تمثيل سمات الأداء الشفهي والدلالات البصرية. فالكلام المطبوع يقهر تحت وطأة التكنولوجيا على تمثيل السمات الشفهية والدلالات البصرية مما جعل من الطباعة نظاما ثانويا متفرعا عن الخط / الكلام ليمثله. وقد اجتهد الطابعون في الارتقاء بفن الطباعة ليصل إلى مستويات قريبة من المستويات التمثيلية للرسم الخطي. وقد كان لهم ما أرادو - إلى حد ما - من خلال فن الإخراج.

إن فن الإخراج هو: «ذلك الجانب من بنية الخطاب الذي يحدد نسبة الأهمية التي تعطى لمقاطع متعددة من الخطاب النثري»[2].

وقد ارتبط الإخراج بصناعة الطباعة وتطور بظهور الصحافة. وتعد الصحف أكثر المطبوعات إصدارا وتداولا. وقد اكتسب صفة الفن اللصيق بها حتى عرف بالإخراج الصحفي. ويعرف الإخراج الصحفي بأنه: «خطوة من خطوات إصدار الصحيفة تتعلق بمظهرها الخارجي وشكلها الفني؛ أي تلك الجوانب المرتبطة بالمضمون والمؤثرة فيه والمعبرة عنه، ويتضمن مجموعة عمليات فنية تبدأ بعد الانتهاء من عمليات التحرير الصحفي»[3] فهو الفن الشكلي العملي المناط به أمر تلقيها وتسويقها.

---

(1) انظر معنى الآلية والقالبية - ص81

(2) براون، ج. ب. و بول، ج. - تحليل الخطاب - ط1 - ت محمد الزليطني، منير التريكي - مطابع جامعة الملك سعود - الرياض - 1997م - ص 156

(3) علم الدين، محمود- الإخراج الصحفي - ط1- العربي للنشر والتوزيع - القاهرة - ص 9

إن علاقة الشعر بالإخراج بدأت مع بداية ظهوره مطبوعا على صفحات الكتب والصحف حيث تلتقي النصوص الشعرية مخرج دار النشر أو الصحيفة قبل التقائها القراء في وضع إخراجي معين. وقد يفاجئ إخراج النص الشعري الشاعر نفسه ويرشده إلى مراكز قوى دلالية في نصه لم يتنبه إليها من قبل. وقد أدرك الشعراء أهمية الإخراج في التأثير على النص من خلال وظائفه الرئيسة المتمثلة في «جذب القراء: باستغلال المداخل المرئية اللازمة لعمليات الجذب وذلك تبعا لقدرتها على شد انتباه القراء. وتسهيل القراءة: بتهيئة أفضل فرص التعرض أمام القراء بما يتناسب مع النظرات السريعة المبنية على ضيق وقت القراء المعاصرين حيث يتعين أن تؤدي هذه النظرات إلى الإلمام بأهم الوحدات المنشورة في الصفحات بما يسهل وصول القراء إلى الوحدات التحريرية التي تلبي احتياجاتهم الاتصالية. والناحية الجمالية»[1] وذلك بالتركيز على جوانب معينة من النص وإعطائها أهمية من شأنها دفع المتلقي إلى التعاطي مع النص بصريا وإدراك مراد الشاعر مما يعد من صميم الإخراج الصحفي الذي «يختص بعرض المضمون الصحفي في شكل مقبول يعطي الأهمية النسبية لكل موضوع أو خبر»[2].

إن الإخراج الطباعي يشتغل على بنية الخطاب الشعري بتشكيلات بصرية تروم توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي والاندغام في عالم النص من بوابة العين. وبذلك يصبح الإخراج الطباعي جزءا أساسيا من بنية الخطاب الشعري نفسه. وإذا كانت الصحف لا تكتفي بنشر الأخبار والمواد الصحفية دون التدخل في إخراجها بالشكل الذي يعكس رأيها وموقفها منها فإن الشعراء لا ينشرون دواوينهم في حياد عن إخراجها والتدخل في تشكيلها بصريا بالشكل الذي يعطي الأهمية للمواضع التي يرومون إبرازها. مما يعني أن الشعراء استلهموا فن الإخراج الطباعي من الصحف ووظفوه في دواوينهم.

---

(1) العسكر، فهد - الإخراج الصحفي: أهميته الوظيفية واتجاهاته الحديثة - ط1- مكتبة العبيكان- الرياض- 1998م- ص 106

(2) علم الدين، محمود- الإخراج الصحفي - ص 10

إن فن الإخراج عموما قرين كل ما هو **بصري** فهو مشتق من الخروج / الخارج. ويتعامل فن الإخراج مع الظاهري والشكلي، وبناء عليه؛ فإن الإخراج الطباعي يمارس الضغط على الدلالة **البصرية** لتكون سندا للدلالة المضمونية / الداخل وليس مغيبا لها. فهو ليس حلية شكلية كما يتوقع البعض وإنما هو نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر ويتأثر بما حوله. ولذلك كانت المبالغة غير المحسوبة في الإخراج الطباعي تساوي التهاون غير المبرر في شأنه. ولذا فإنه لابد من تحديد الهدف من كل خطوة إخراجية، ومعرفة علاقتها بما حولها من النصوص، وأثرها فيها، ووظيفتها في سياقها بما يكفل لها لعب دور مميز في إنتاج وتوجيه الدلالة الوجهة المقبولة.

وبالنظر في تجليات **التشكيل البصري** والإخراج الطباعي نجد أن هناك أربعة أنماط من الإخراج الطباعي يمكن دراستها في أربعة فصول متقدمين فيها من الكل إلى الجزء في تدرج جشطالتي يبرز تجلياتها في **الشعر العربي الحديث**.

- الفصل الأول: **التشكيل البصري** وعتبات النص.
- الفصل الثاني: **التشكيل البصري** والسطر الشعري.
- الفصل الثالث: **التشكيل البصري** وتقسيم الصفحة.
- الفصل الرابع: **التشكيل البصري** وعلامات الترقيم.

الفصل الأول

التشكيل البصري وعتبات النص

ونعني بعتبات النص «مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به»[1].

إن الاهتمام بدراسة عتبات النص ما هو إلا رد فعل للاهتمام الواسع الذي حظي به النص في النقد البنيوي. وتتمثل أهمية العتبات في التعرف على الأجواء المحيطة بالنص، ومقاصد الشاعر، وموجهات تلقي نصوصه كما تتمثل أهميتها «في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص؛ فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها نقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح»[2] أي أنه بمقدورنا تكوين معرفتنا بالمتن الشعري تأسيسا على عتبات النصوص التي أخذت نصيبها من الأهمية والتركيز في **الشعر العربي الحديث**.

1- عتبة الغلاف.

يعد الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية، وعلى هذا الأساس يمكننا رصد أبرز أنماط التحولات التي طرأت على إخراج أغلفة كتب **الشعر العربي الحديث**.

---

(1) بلال، عبد الرزاق - مدخل إلى عتبات النص - ط1- أفريقيا الشرق - 2000م- ص21

(2) بلال، عبد الرزاق - مدخل إلى عتبات النص - ص 23

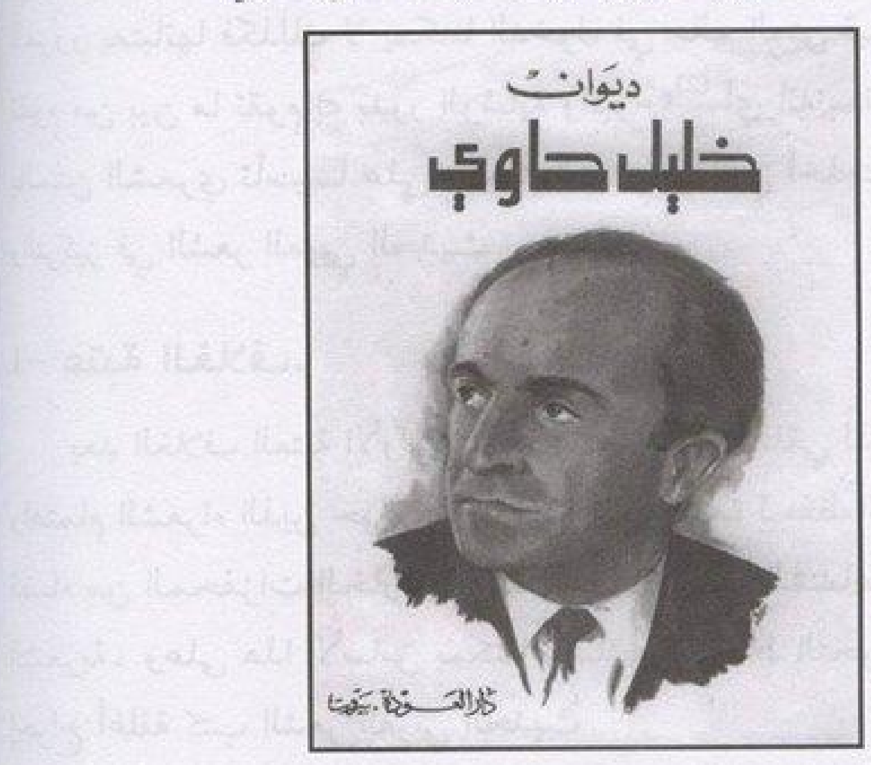
1-1- الغلاف الأمامي.

إن الغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: افتتاح الفضاء الورقي. وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الأمامي في كتب الشعر العربي الحديث.

1-1-1- نمط صورة المؤلف.

إن نمط صورة المؤلف يقوم على وضع صورة وجه المؤلف على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي. وقد انتشر هذا النمط الإخراجي في أغلفة كتب المجموعات الشعرية التي أصدرتها دار العودة أو الأعمال الشعرية الكاملة مثل كتب [أمل دنقل صلاح عبد الصبور، أحمد عبد حجازي، بدر السياب، خليل حاوي، عبد العزيز المقالح، سميح القاسم، وغيرهم].

ومن الكتب الشعرية التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الأمامي بتقنية صورة المؤلف كتاب شعر لخليل حاوي بعنوان «ديوان خليل حاوي»[1]:



(1) حاوي، خليل - ديوان خليل حاوي - ط1- دار العودة - بيروت - 1993م- ص: الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي.

إن تقنية وضع صورة الشاعر على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي لا تخدم الدلالة في شيء. فهي غير قادرة على مد جسور دلالية مع المتن الشعري بسبب انعدام الصلة بين النصوص وصورة المؤلف. فالصورة تعادل من حيث قيمتها الدلالية اسم المؤلف، وما دام الاسم مكتوبا على الغلاف فإنه يغني عن وجود الصورة.

2-1-1- نمط اللوحة التشكيلية.

إن نمط اللوحة التشكيلية يقوم على وضع لوحة تشكيلية - مختارة بعناية - على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي.

وقد انتشر نمط اللوحة التشكيلية مع الدواوين الشعرية المفردة بشكل خاص بهدف حفز المتلقي وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن الشعري.

ومن الكتب الشعرية التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الأمامي بتقنية اللوحة التشكيلية كتاب شعر لعلي عفيفي بعنوان «الخنادق»[1]:



(1) عفيفي، علي - الخنادق - ط1 - الفرسان للنشر والتوزيع - القاهرة - 1994م- ص: الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي.

يحتوي الغلاف على عنوان الديوان [الخنادق]، وجنس المكتوب [شعر]، واسم المؤلف، ودار النشر، وقد كتبت البيانات باللون الأحمر على خلفية لوحة تشكيلية تكوينها: سماء مشوبة بسحب بيضاء، وسلم ينتصب في يمين اللوحة وقد اشتُق من اللونين الرئيسين الذين يكونانها [الأزرق السماوي، والأبيض] وإذا ربط المتلقي بصريا بين تكوين اللوحة التشكيلية وعنوان الديوان فسيستنتج دلالة قوية مفادها: سأم الذات الشاعرة من التخندق ورغبتها في التحرر والخروج من جوف الخنادق عبر السلم الذي يشق عنان السماء بما تحمله من رحابة وانطلاق، وعندما يدلف المتلقي إلى المتن الشعري فسيجد سندا نصيا لاستنتاجه هذا من واقع نصوص كثيرة مثل [خندق الأصدقاء، خندق الهجوم، خندق الثقاب المطفأ، خندق العلم].

ومن النصوص التي سيجد فيها المتلقي سلمين بدلا من السلم الممشوق على الغلاف نص بعنوان «الخنادق»[1]:

للخنادق من تراب الضوء نافلة

ولها الغمام

ولها السماوات العلا

وعلى الخنادق ما تنزه من سلام

للخنادق سلمان

سلم يهبط الوقت عليه

وسلم ترقى عليه الروح

وبذلك تؤازر الدلالة البصرية للوحة التشكيلية المتموضعة على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي دلالات المتن الشعري مجسدة للمتلقي دلالة السأم من التخندق والرغبة في الخروج تجسيدا بصريا.

---

(1) عفيفي، علي - الخنادق - ص 87

1-2- الغلاف الخلفي.

إن الغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي. وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الخلفي في كتب **الشعر العربي الحديث**.

1-2-1- نمط الشهادات.

إن نمط الشهادات يقوم على اختيار الشاعر مقتطفات دالة من دراسات نقدية أجريت على نصوص مجموعته ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي. ويكتسب هذا النمط سمة الشهادة لأن المقتطفات التي يبرزها الشعراء على أغلفة دواوينهم تصدر غالبا عن نقاد لهم مكانتهم العلمية التي تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة على نجاحه. ومن الكتب الشعرية التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الخلفي بتقنية الشهادات كتاب شعر لعلي جعفر العلاق بعنوان «الأعمال الشعرية»[1]:



(1) العلاق، علي جعفر - الأعمال الشعرية - ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1998م- ص: الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي.

يحتوي الغلاف على عنوان الكتاب [الأعمال الشعرية] وصورة المؤلف، ودار النشر وسنة الطبع، ومجموعة شهادات من بعض النقاد. هذا نصها:

أحد أكثر شعراء الحداثة رهافة وإرهافا للغته الشعرية؛ وشفافية في الرؤية. إنه ينتمي بأصالة إلى تراث عريق في الإبداع الشعري العربي، ويسهم في إثرائه مع كل عمل جديد يقدمه.

كمال أبو ديب

صادمة للحواس جدة هذا الشعر. للألوان روائح، للأصوات ألوان، للروائح ألوان وأصوات. هذه هي كيمياء لغة العلاق وتحولاتها على الطريقة الرامبوية... القحطوالخصوبة، اليأس والأمل، هذا المد والجزر يتلازمان في شعر العلاق. إن شعره فوق الفرح والكآبة، الفرح كآبة، والكآبة فرح في شعره.

محمد شكري

إن العلاق مولد صور بارع... لا يلتفت إلى الآخرين، بل يعيد الصياغة لتكون اللغة أكثر براءة، وأشد.

فوزي كريم

هو من بين قلة من الشعراء العرب (جيل الستينات) استطاعت بلورة هويتها الإبداعية الخصوصية، وكتابة قصيدتها ذات الملامح، والنكهة، واللغة التي لا تصدر إلا عن صاحبها، أو شاعرها فقط.

أحمد فرحات

علي جعفر العلاق يمثل الحساسية الشعرية الجديدة في العراق، ويخطو بالقصيدة خطوات بعد عطاء الرواد الكبار مثل: البياتي، والسياب، ونازك الملائكة.

فاروق شوشة

من المائيات، والشجريات، والعالم البكر الذي تجسده الطبيعة، والذي كرس له علي جعفر العلاق جانبا مهما من جهده الشعري منذ بداياته، ينتقل إلى الأسئلة الكونية ذات المرجع الميتافيزيقي وانعكاسها البنائي في حيرة فكرية تتمثلها الأسئلة المتلاحقة. هذا الوصول إلى سؤال الكون عبر سؤال الطبيعة هو جوهر الرؤية التي يشتغل بطاقاتها شعر العلاق في الآونة الشعرية الراهنة.

حاتم الصكر

إن تقنية الشهادات تؤدي دورا مهما في توجيه المتلقي نحو سبر دلالات المتن الشعري من خلال إشارتها إلى المنعطفات الرئيسة للمتن الشعري على مستويي

التجربة الشعرية، والتقنيات التعبيرية الخاصة. فهي تمثل (اختيار) و قناعة الشاعر بتقييم الناقد لشعره وكشفه لأسراره الإبداعية. أما المتلقي / الناقد فلا يتوقع منه الركون إلى تقنية الشهادات والتسليم بما يرد فيها بل عليه مقاربة النصوص واستخراج مكنوناتها.

2-2-1- نمط النص.

ويقوم على وضع جزء دال من نص من نصوص المجموعة - مختار بعناية - على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي.

وقد انتشر نمط النص مع الدواوين المفردة بشكل خاص بهدف حفز المتلقي إلى الأساس الدلالي للبنية الكلية للديوان.

ومن الدواوين التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الخلفي بتقنية النص ديوان لعلي الدميني بعنوان «بياض الأزمنة»[1]:



(1) الدميني، علي - بياض الأزمنة - ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1995م- ص: الصفحة الأمامية للغلاف الخلفي.

يحتوي الغلاف على عنوان الديوان [بياض الأزمنة] ودار النشر، واسم مخرج الغلاف، ومقطع من نص شعري يقول:

بين كفي تنحل أشباهك الأزلية

شاهدٌ للمدينة أعناقُها

وبهُدبي أزجي قلوصك

في النهر

تنحلُّ

تنحلُ

أبيض صار الشبيهُ

فتأتلف الطير في جانحيكَ

ويختلف القوم فيك

عشيةْ.

إن النص المختار يمثل البنية الرئيسة للتجربة الشعرية العامة للديوان. وقد اختاره الشاعر من نص بعنوان [الأشباه] وهو نص مفصلي يعكس بواطن البنى الفرعية لنصوص المجموعة التي تتخذ من البياض دالا أساسيا تتناسل عنه دلالاتها. فالبياض جزء من عنوان الديوان الذي لم يقم عنوانا لنص من النصوص مما يجعله نصا مستقلا. والبياض عنوان لنص مستقل بعنوان [البياض]، والبياض في المقطع المختار ينضح دلالة توجه ما له من تمظهرات في ثنايا النصوص.

2- عتبة بيانات النشر.

إن بيانات النشر هي العتبة الثانية التي تصافح بصر المتلقي. وقد ظهرت عتبة بيانات النشر بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية. ويُـفترض أن تتمثل قيمة عتبة بيانات النشر في تحديد مستوى أهمية الديوان.

1-2- العبارة القانونية.

إن حضور العبارة القانونية الدالة على حق الملكية الفكرية للشاعر يدل على وعي الشاعر بهذا الجانب القانوني. لكن **الشعر العربي الحديث** في سعيه نحو **التشكيل البصري** وظف النصوص المحيطة بالمتن الشعري مثل عتبة العبارة القانونية في توجيه الدلالة الكلية للعمل الشعري.

ومن الكتب الشعرية التي وظفت عتبة العبارة القانونية في توجيه الدلالات العامة لنصوصها كتاب شعر لقاسم حداد بعنوان «النهروان»[1]:



جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

رقم الايداع بالمكتبة العامة بالبحرين

٥٨٢ د.ع ١٩٨٨

الطبعة الأولى

البحرين يناير ١٩٨٨

إن القالب الصياغي المعروف لعبارة حق الملكية الفكرية المرافقة لبيانات النشر هو [جميع الحقوق محفوظة للمؤلف]. وقد وظف الشاعر العبارة في خدمة الدلالة الكلية لنصوص ديوانه. فكسر بنية العبارة وحولها إلى نص من خلال هتك الهدر

(1) حداد، قاسم - النهروان - ط1- المطبعة الشرقية - البحرين - 1988م.

للحفظ في صورة بصرية تدل على قرصنة صريحة تخدم الدلالة العامة لمتن الشعري. فالنهروان من المعارك الأثيرة لعلي بن أبي طالب رضي الله. ونصوص النهروان تعكس دلالة عامة تتمحور في عمومها حول ما تعرض له علي بن أبي طالب والحسنين رضوان الله عليهم أجمعين من (هـدر) في الموروث الشيعي بشكل خاص. ولذا فإن دلالة الهدر في العبارة القانونية جاءت منسجمة مع الدلالة العامة لنصوص النهروان وأقامت تقابلا فنيا بين الهدر الذي تعرض له المؤلف والهدر الذي تعرض له علي بن أبي طالب. ويدعم هذا التوجيه الدلالي ما ورد في سيرة قاسم حيث يقول: «فقد ولدت في بيت تقام فيه الطقوس الحسينية على مدار السنة وخاصة في عاشوراء. حسينية النساء التي تقام في دارنا هي جزء من حياة العائلة وكنت أسمع وأعايش البكائيات واللطميات»[1].

إن الشاعر لا يقصد من الهدر هدر الحقوق الفكرية أو المادية للطباعة كما يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ويؤكد ذلك من المتن الشعري ما ورد في نص «النهروان»[2]:

. . . فرأيت علياً يتبنى التراب ويحثوه عليه بدمع.

رأيته يجثو إلى النخل يرويه يروي له عن شهيد سيخرج

عن سبايا عن الضحايا المصطفاة. عن الخيل تحجل في العظم

يحكي له عن خجل الموت. عن رفض سيملأ الأفق.

فأي هدر يعدل هدر السبايا والضحايا وحجل الخيل في العظم وخجل الموت «لقد كان عذاب المضمون في الحياة وعذاب الشكل في النص»[3].

---

(1) حداد، قاسم (وآخرون) - أفق التحولات في الشعر العربي: شهادات ونصوص - ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2001م - ص112

(2) حداد، قاسم - النهروان - ص66

(3) حداد، قاسم (وآخرون) - أفق التحولات في الشعر العربي - ص 106

2-2- رقم الإيداع في المكتبات الوطنية.

إن رقم الإيداع في المكتبة الوطنية - في وطن الشاعر - يعطي مؤشرا على مدى انسجام الديوان مع توجهات السلطات الوطنية في بلد الشاعر. ويدل غياب رقم الإيداع على عدم الانسجام أو المعارضة. وتتجسد هذه الدلالة في ديوان «لافتات»[1] لأحمد مطر. وكتاب «الأعمال الشعرية الكاملة»[2] لمظفر النواب. مما يعني أن حضور وغياب رقم الإيداع يؤدي دورا مهما في توجيه المتلقي إلى المغزى البعيد لبعض الدلالات.

2-3- اسم دار النشر.

إن اسم دار النشر يسهم في تكوين (الانطباع الأولي) عن الديوان لدى المتلقي. فدور النشر التي لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الشعرية لكبار الشعراء يفترض فيها أن لا تصدر من الدواوين الشعرية إلا ما يكون على مستوى فني رفيع. ومن هنا فإن اسم دار النشر يعطي ما يصدر عنه من دواوين ما يفيد حصولها على المستوى المقبول إبداعيا قياسا بما صدر عنه من أعمال شعرية لكبار الشعراء. وتمثل الدواوين الصادرة عن مؤسسات ذات هيئات علمية، ولجان تحكيم، أو الفائزة في مسابقات، مستويات خاصة تبرز القيمة الإبداعية للعمل، والعكس صحيح.

2-4- رقم وتاريخ الطبعة.

يعطي رقم الطبعة مؤشرا على مدى انتشار ومقروئية الديوان ومكانة الشاعر بين جمهور المتلقين.

ومن الكتب الشعرية التي يدل رقم طبعتها إلى مدى انتشارها ومقروئيتها ومكانة

---

(1) مطر، أحمد - لافتات - ط1- لندن - 1987م (مع غياب البيانات الأخرى وفي مقدمتها رقم الإيداع في المكتبة الوطنية)

(2) النواب، مظفر - الأعمال الشعرية الكاملة - ط3- دار الأوديسا - ليبيا - ط3- 2003م (مع غياب رقم الإيداع في المكتبة الوطنية)

مبدعها بين جمهور المتلقين كتاب «الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني»[1]. حيث تشير نسخته التي بين يدي إلى أنها الطبعة الثانية عشرة. وفي هذا دلالة واضحة على مدى انتشار ومقروئية الديوان ومكانة الشاعر بين جمهور المتلقين.

أما تاريخ الطبعة فإن له دلالات متعددة. فتاريخ طباعة العمل الشعري الأول يدل في الغالب على تاريخ بداية الكتابة الشعرية لدى الشاعر. وقد يدل تاريخ طباعة عمل شعري ما على تزامن نصوصه مع أحداث خارجية تفيد في توجيه دلالاتها الوجهة الصحيحة.

ومن الكتب الشعرية التي يدل تاريخ طباعتها على تزامن نصوصها مع أحداث خارجية كتاب «يا فدى ناظريك»[2]. حيث يوجه تاريخ طبعته الأولى 2001م دلالات النصوص إلى قضية الفتى الفلسطيني (محمد الدرة) الذي قتل برصاص الصهاينة. ويرسخ الشاعر هذا التوجيه الدلالي بما كتبه أسفل تاريخ الطبع (يخصص نصيب الشاعر من ريع الديوان لأسر شهداء انتفاضة الأقصى).

3- عتبة الإهداء.

إن عتبة الإهداء تقوم بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر. وتعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين المُهدي والمهدى له.

وقد ساد نمطان إهدائيان في كتب الشعر العربي الحديث.

3-1- إهداء الخواص.

إن إهداء الخواص يقوم على إهداء الشاعر ديوانه إلى أشخاص خاصين سواء أكانوا من دائرة الأسرة أم من خارجها.

(1) قباني، نزار - الأعمال الشعرية الكاملة - الطبعة 12 / نيسان (أبريل) 1983م - منشورات نزار قباني - بيروت.

(2) القصيبي، غازي - يا فدى ناظريك - ط1- مكتبة العبيكان - الرياض - 2001م.

ومن كتب الشعر التي وظفت نمط إهداء الخواص كتاب شعر لمحمود درويش بعنوان «لماذا تركت الحصان وحيدا»[1]:

إلى ذكرى الغائبين:

جدي: حسين

جدتي: آمنة

وأبي: سليم

وإلى الحاضرة:

حورية، أمي

إن هذا الإهداء موجه إلى مهدى إليهم / أشخاص خاصين من دائرة أسرة الشاعر. وتقوم بنية الإهداء على ثنائية تضادية تتمثل في جدلية الحضور والغياب. فالجد والجدة والأب غائبون. أما الأم فحاضرة. وقد استحضر الشاعر الوجوه الحميمة في هذا الإهداء تقديرا لها. وللإيحاء باشتراكها معه في المعاناة خصوصا وأن الديوان في معظمه يتكئ على تجارب كان المهدى إليهم أطرافا بارزين في تضاعيفها. وقد كان حضور الأب واضحا في معظم نصوص الديوان لاسيما في نص بعنوان «أبد الصبار»[2]:

إلى أين تأخذني يا أبي؟

إلى جهة الريح يا ولدي...

... وهما يخرجان من السهل حيث

أقام جنود بونابرت تلا لرصد

الظلال على سور عكا القديم-

يقول أب لابنه: لا تخف.

---

(1) درويش، محمود - الأعمال الجديدة - ط2- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2004م- ص275

(2) درويش، محمود - الأعمال الجديدة - ص299

4- عتبة المقدمة.

إن عتبة «المقدمة بوصفها نصا موازيا تضع للنص محيطا وتقدم حوله إيضاحا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائما، كما توفر للنص بعدا تداوليا، وتعمل على التأثير في القارئ مشكلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي»[1]. وتتدخل جوانب متعددة في وضع المقدمات وتحدد أنواعها أهمها «ما يتعلق بواضع المقدمة (المرسل) فهناك ثلاثة أنواع من كتّاب المقدمات: المؤلف نفسه، أو أحد شخصيات الفعل في الأثر الروائي أوالدرامي، أو شخصية أخرى»[2].

وقد ساد نمطان للمقدمة في **الشعر العربي الحديث**.

4-1- مقدمة بقلم المؤلف.

إن كتابة المؤلف / الشاعر مقدمة لديوان مستقل من دواوينه تختلف عن تلك التي يكتبها لمجموعة أعماله الشعرية. فمقدمة الديوان المفرد تتضمن ما يوجه المتلقي إلى دلالات نصوص الديوان المفرد بشكل خاص لا ينطبق على الدواوين السابقة أو اللاحقة.

ومن الدواوين المفردة التي كتب مؤلفها مقدمتها باثا فيها موجهات دلالية ومفاتيح قرائية ديوان لمحمد القيسي بعنوان «شتات الواحد»[3]:

يكتب الشاعر مقدمة لديوانه بعنوان [الصعود إلى النص]. فعنوان المقدمة يشير إلى أن الشاعر يهدف من كتابتها إلى الأخذ بيد المتلقي ليرقى به إلى عوالمه النصية ولذلك نجد الشاعر يركز في تقديمه لهذا الديوان على إرشاد المتلقي إلى الموجهات الدلالية التي تقرب المتلقي من نصوصه فجاءت المقدمة حافلة بكل ما يكتنف الواحد / الشاعر من دواعي الشتات التي دفعته إلى كتابة نصوص الديوان. يقول

---

(1) بن ياسر، عبد الواحد - الخطاب المقدماتي - علامات- ج47- م12- جدة- محرم 1424هـ- مارس 2003م- ص630

(2) بن ياسر، عبد الواحد - الخطاب المقدماتي- ص631

(3) القيسي، محمد - شتات الواحد - ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان-1989م- ص7 - 10

الشاعر في المقدمة: «لكم تضيق بالصيد والأدوات، ويضيق الخناق تضيق الموسيقى، فالمذياع مريض بالكلمة والصمت، تضيق بالأثاث، الصور المعلقة، برفوف الكتب، وآنية الخضرة. فالجدران قديما وحديثا أربعة، مستطيلة أو مربعة، وأبدا لا يفضي السقف إلى نجمة أو غيوم، كما الأرض صلدة، ولا شفافية، هو الوقت ملح أجاج!»[1].

إن قاموس السأم والضياع مثل: الصمت والجدران وغيرها من المفردات التي تغص بها المقدمة هي التي أفضت إلى الشتات المبثوث في ثنايا نصوص الديوان الذي تقدم له.

ومن النصوص التي يطل منها الصمت نص بعنوان «الإمساك بي»[2]:

وأمسك بي بعد عامين من صمت نافذتي، فأعني
أعني إذن أيها الملكوت
لقد فرخ العنكبوت
وأحلك ليل!

إن الصمت الذي وجه الشاعر المتلقي إليه في المقدمة هو المحور الدلالي الرئيس لهذا النص. فهو يقبع على نافذة الشاعر في هذا النص حولين كاملين إلى الحد الذي مكن العنكبوت من بناء بيته. ودفع الشاعر إلى بناء نصه.

ومن النصوص التي تقوم فيها الجدران نص بعنوان «الحيطان»[3]:

ومن طين هي الحيطان، من تبن
ومن قصل
ومن عرق النواطير

---

(1) القيسي، محمد - شتات الواحد - ص 8
(3) القيسي، محمد - شتات الواحد - ص21
(3) القيسي، محمد - شتات الواحد - ص49

تظل الريح تضربها بلا شفقه

طوال اليوم

وهاهي الجدران أو الحيطان التي وجه الشاعر المتلقي إليها في المقدمة تقوم محورا دلاليا رئيسا في نص يحمل اسمها عنوانا له.

إن المقدمة التي يكتبها المؤلف نفسه لأعماله الشعرية الكاملة تراعي في الغالب كل ما كتبه الشاعر. وبذلك فهي تدخل تحت فن السيرة الشعرية الذاتية للمؤلف.

ومن الكتب الشعرية الكاملة التي كتب مؤلفها مقدمتها في صورة سيرة شعرية خاصة باثا فيها موجهات دلالية ومفاتيح قرائية كتاب شعر لصلاح عبد الصبور بعنوان «ديوان صلاح عبد الصبور»(1) وفي هذا الكتاب يكتب الشاعر مقدمة لأعماله الشعرية بعنوان [حياتي في الشعر]. ويشير عنوان المقدمة إلى أن الشاعر يهدف من كتابتها إلى وضع المتلقي أمام مفاتيح نصوصه. وقد سرد الشاعر في مائتين وخمس عشرة صفحة سيرته الشعرية الذاتية على محاور رئيسة أهمها: تطور تجربته الشعرية، وتقنيات التعبير الشعري التي ابتكرها ووظفها في نصوصه ومن تأثر بهم من الشعراء. ويعد هذا المستوى من المقدمات وثيقة إيضاحية وخريطة نصية لجغرافيا نصوص الشاعر. كما يعد بيانا خصبا من بيانات حركة **الشعر العربي الحديث**.

2-4- مقدمة بقلم شخصية أخرى.

وقد شاع هذا النمط من المقدمات عبر أعمال رواد **الشعر العربي الحديث** بهدف تزويد المنجز النصي بمنجز نقدي مواز يسعى إلى ترسيخ الحركة الشعرية الجديدة في بيئتها الثقافية. وتسليط الضوء على جوانبها المهمة ومفاصلها الرئيسة. ومن خلال رصدنا لطبيعة الشخصيات الأخرى التي قدمت للأعمال الشعرية وجدنا أن التفويض بكتابة مقدمات من هذا النوع لا يمنح إلا لشخصية ذات قدر أدبي رفيع غالبا ما تتجسد في ناقد أدبي متميز، أو شاعر رائد.

---

(1) عبد الصبور، صلاح- ديوان صلاح عبد الصبور- ج1- ص5 - ص220

الفصل الثاني

التشكيل البصري وتقسيم الصفحة

ونعني بتقسيم الصفحة: توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري.

إن الصفحة الشعرية مكان. والمكان«هو كل موضع تمكن فيه المتمكن، وهو نهايات الجسم»[1]. وإذا تمكن النص الشعري في الصفحة فإنها ستغدو بذلك مكانا نصيا. والمكان النصي هو «الحيز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة. وهو في القصيدة الكلاسيكية ينجم عن الأشطر المتساوية التي يوزعها البحر على محورين هما الصدر والعجز؛ وفي القصيدة التي من هذا البناء يبدو نهر من الفراغ أو البياض بين المحورين، وكان ذلك الفراغ في القصيدة الكلاسيكية العلامة الفارقة بين الشعر والنثر، أما في القصيدة الجديدة فقد اختفى نهر الفراغ هذا وحل محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض»[2].

إن المكان النصي بوصفه مكونا أساسيا في بنية الخطاب الشعري يعتبر ذا أهمية بالغة في بلورة نص شعري متميز. وإذا كان المكان النصي هو مساحة الصفحة التي يتكون من خلالها جسد الكتابة فإن الشكل الحقيقي للنص الشعري الحديث يتمثل في تشكله على الصفحة التي تتشكل باللغة وبها تستنطق. ومن هنا أصبح المكان

---

(1) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء - ج3- دار صادر - بيروت - ص387

(2) المقالح، عبد العزيز - الشعر بين الرؤيا والتشكيل - ط1- دار العودة - بيروت - 1981م - ص 114

النصي جزء من مستويات المكان الفني بشكل عام. ومن صفات المكان الفني «أنه متناه غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني»[1]. ويتبنين المكان النصي / الصفحة الشعرية من خلال الإيقاع الذي تخلقه الذات الشاعرة بين السواد / الصوت (الكتابة)، والبياض / الصمت (الفراغ). ولذلك كانت الصفحة الشعرية في **الشعر العربي الحديث** بمثابة الحيز الذي يتم فيه التفاعل بين الأنا والعالم. فحركية النص الشعري على الورق تطوع الطبيعة لحركة الذات وتجسد الحركة الداخلية للذات الشاعرة. وهذا يدل على إدراك الذات الشاعرة تغير المجال التواصلي من المسموع إلى المرئي. ولذا فإن تغير المجال التواصلي يتطلب استثمار حيز التواصل من خلال تقسيم الصفحة الشعرية بتوظيف مساحتها في إنتاج الدلالة الشعرية بما يلبي رغبات النص الشعري في التجلي عبر **التشكيل البصري** على أديم الصفحة الشعرية.

وبالنظر في **التشكيل البصري** الممارس بواسطة تقسيم الصفحة الشعرية نجده يتركز في محورين رئيسين في **الشعر العربي الحديث**.

1- محور تشكيل المتن والحاشية.

2- محور تشكيل البياض.

1- محور تشكيل المتن والحاشية.

إن تقسيم الصفحة الشعرية بواسطة تقنية تشكيل المتن والحاشية يعد من التقنيات النثرية التي لجأ إليها **الشعر العربي الحديث** في سعيه نحو إبراز محتواه في تشكيل بصري دال. وقد رصدنا نمطين لتوظيف تقنية تشكيل المتن والحاشية في صفحات **الشعر العربي الحديث**.

---

(1) لوتمان، يوري - مشكلة المكان الفني - ط2 - ت سيزا قاسم دراز - ضمن كتاب جماليات المكان - عيون المقالات - الدار البيضاء - 1988م- ص60

1-1- التناص البصري.

نعني بالتناص **البصري**: تداخل الهيئة **البصرية** للصفحة الشعرية مع الهيئة البصرية لصفحات المخطوطات التراثية.

ومن النصوص المبنية بتقنية التناص **البصري** نص لعلي الشرقاوي بعنوان «الوقفة الجالسة»[1]:

الوقفة الجالسه

محبوسٌ ضحكُ الأزرق
بين كلام الظلمة
وظلام الكلمة
محبوسٌ
يصطاد من العتمة حمحمة الحرف
يفكُ قيود الأخطاء
يظلّ يراقبها
كالريح تراقب أنغام الروح .

ملاحظة جوالة بنت الأجوف:

كان الغيثي رفيق الحرف . تدرج بين مقامات المشتاقين إلى أن صار القطب الرابع ..
قلب فاض بمن يهوى فتخلص من جلدته ومضى يتداخل بالألوان ولا يدخلها .

-86-

يبني الشاعر ديوانه على ابتكار وتوظيف شخصية تراثية تدعى غيث بن البراعة الذي خلف إرثا ثقافيا يحتاج إلى تحقيق. وقد لجأ الشاعر إلى تقنية التناص **البصري** مع الصفحة المخطوطية لكي يقدم النصوص إلى المتلقي في هيئة نصوص تراثية محققة فعلا. فقسم صفحته الشعرية على هيئة الصفحة المخطوطية في صورة متن

---

(1) الشرقاوي، علي - مخطوطات غيث بن البراعة - ط1- المطبعة الشرقية - البحرين - 1990م - ص86

وحاشية مثبتا المتن في أعلى الصفحة والحاشية في أسفلها. وقد كتب حروف المتن بحجم أكبر من الحجم الذي كتب به حروف الحاشية التي جاءت في صورة ملاحظة لجوافة بنت الأجوف.

وقد وظف الشاعر تقنية التناص **البصري** في صفحات ديوانه كافة ليجسد للمتلقي صورا من التقسيم **البصري** لصفحات مخطوطات التراث العربي الحقيقية كما في هذه الصفحة - على سبيل التمثيل - من مخطوطة «قلائد البحور»[1]:

---

(1) مؤلف مجهول - قلائد البحور - مخطوط رقم 2127- مكتبة الجامعة الإسلامية - المدينة المنورة - ورقة رقم 140

ومن النصوص المبنية بتقنية التناص البصري نص لأدونيس بعنوان «ومنزل ليس لنا بمنزل»[1]:

٥ قال الراوي:

كانَ النّاسُ فُرادَى وجماعاتٍ يأتونَ الكوفَةَ حُجّاجاً في سِرْدابٍ تحتَ الأرضِ ويُرْوَى: أبناءُ عَلِيٍّ في الكوفَةِ ماتوا أو قُتِلوا وعَلِيٌّ في الكوفةِ ماتَ ويُرْوَى: الكوفَةُ رَمْزٌ للموتِ لِتَكُنْ

لا يُفصِحُ عنه

قولٌ، لا يَحصُرُه وَصْفٌ.

ـ ل ـ

ـ أ ـ

لم أعرفْ نفسي حين عرفتُ الكوفةَ حَقّاً
وبقيتُ كأنّي مَشْطورٌ: غضباً يُقْصيني عنها
وحناناً يَصْهرني فيها
هل أهلُ الكوفة جِنٌّ وبقايا رُجُمٍ؟
يبنون عروشاً مِن أحلامْ
ويعيشون سُكارى: عُرساً قبراً، قَبْراً عُرُساً
طَقْساً لِلأرضِ: إمامْ
يَحيا في مَوْتِ إمامْ.

ـ ب ـ

آثارُ دَمٍ ومَهَبُّ رؤوسٍ والعابرُ سَيْفٌ: تلك
حشودٌ تتناحرُ حولَ ضِفافِ المعنى لكن،
سأكرِّر: طُوبَى
لِلإنسانِ يغامِرُ في الأطرافِ القُصْوَى مِنْ حَيْرَتِه
بَحثاً عن نَشْوَتِهِ.

الحسن بن داود النقّار (ت: ٣٥٢ هـ). والقاضي أحمد بن الكامل (ت: ٣٥٠ هـ). استمع إليهما المتنبي في الكوفة.

وشى الراوي:

قال الحسنُ بنُ النّقار،

وقال القاضي أحمدُ:

لا يحكمنا حقّاً إلاّ أشخاصٌ يتّخذونَ الموتَ إماماً ويُقال: لهم أشباهٌ في سَيّافٍ أو في نَيِّبٍ.

وشى الراوي:

لا يقدرُ عِلمٌ أنْ يتحاورَ مع جَهلٍ.

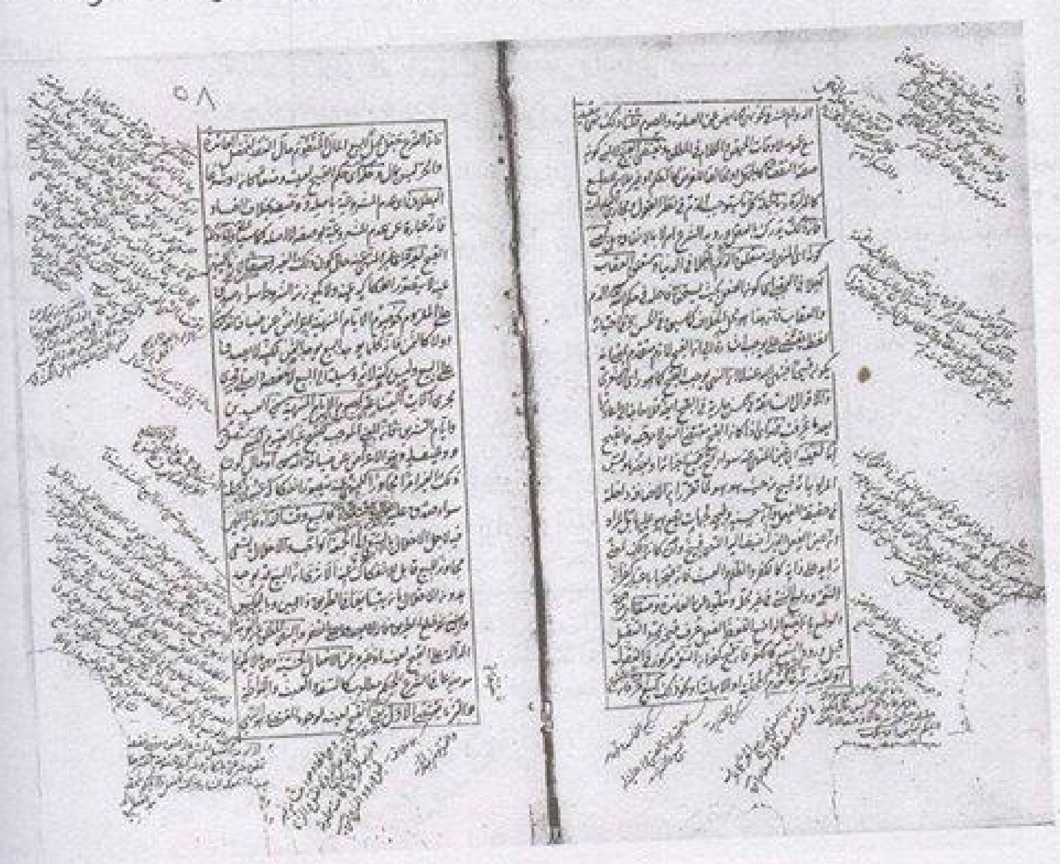
* أُفُقٌ: مخطوطةٌ عجماءُ،
والقَتْلُ بَيانٌ.

٢٠

(1) أدونيس – الكتاب: أمس المكان الآن – ط1- ج1- دار الساقي – بيروت – 1995م- ص20

يقدم الشاعر لديوانه بقوله [مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس]. ويستمد الشاعر من هذا التقديم شرعية اعتماده على التناص **البصري** مع صفحات مخطوطات التراث العربي الحقيقية. فيبني صفحته الشعرية على هيئة الصفحة المخطوطية في صورة متن وحاشية. فيثبت المتن في إطار مستطيل في وسط الصفحة. ويقسم الحواشي على جانبي المستطيل وفي أسفله من الداخل. ويكتب الشاعر حاشية الإطار السفلية بخط أكبر من خط متنها في إشارة إلى أهمية الحاشية في صنع النص أكثر من المتن. أما الحاشية الواقعة على شمال الصفحة فإنها لا تبين المتن المؤطر بل تبين الحاشية اليمنى معرفة بالأعلام الواردين فيها.

وقد وظف الشاعر تقنية التناص **البصري** في صفحات ديوانه كافة ليجسد للمتلقي صورا من التقسيم **البصري** لصفحات مخطوطات التراث العربي الحقيقية كما في هذه الصفحة - على سبيل التمثيل - من مخطوطة «مرآة الأصول»[1]:



(1) ابن فراموز، محمد - مرآة الأصول في شرح مرقاة الوصول - مخطوط رقم 562 - مكتبة الملك عبد العزيز - المدينة المنورة - ورقة رقم 58

2-1- التفريع النصي.

ونعني بالتفريع النصي: وضع رقم جوار كلمة من كلمات النص الشعري لتكوين نص متفرع يبدأ من موضع الرقم في النص الأصل.

ومن النصوص المبنية بتقنية التفريع النصي نص لمحمد عفيفي مطر بعنوان «وشم النهر على خرائط الجسد " الوشم الرابع "»[1]:

شمس الدمع طالعة وفي فوديك نافذةُ

العصافير الأسيرة،

صمتك الدهري خبز في انتظار الآكلين،

خطاك نقش دائم التجوال

في لحم الكتابة (1)

أنت تغتصب الهيولي زوجة وتردها مكتوبة في

مصحف الأرض البراح،

وأنت في ظلمائها شبح يضئ نوافر الجسد

المكدس بالفصول،

يضئ تحت

دوائر الثديين أجران السنابل والمواويل المليئة

بالخيول الخضر،

يفتح في خشونة عشقها وطنا

ومملكة لأبناء السبيل وأنت عرش النوم في

أعضائها..

---

(1) مطر، محمد عفيفي - احتفالات المومياء المتوحشة - ط1- دار الشروق - القاهرة - 1998م- ص94

لبستك عارية وأنت جريت في
أبهائها مترجلا وتركت في راحاتها حب الطحين،
كتبت في ورق الزواج تميمة
ممهورة بالخبز والبركة.
كان سرب اليمام الملون مندهشا بالشمس
والفراغ المضيء
كانت دوائره تتداخل
وتكتب وردة وسنبلة نازفة من هدوء الأفق
ثم تعلو وتكتب تاجا لملك المساحات الممتدة..
تفاجئها أبسطة القمح وحصيرة الزروع والينابيع فتهبط
كالعناقيد المنفرطة.
ترى قميصك المفتوق نافذة على حجرة النوم
الأرضية (2) وطبقا
من فتات الخبز
ومخدة من القش
وشجرة..

---

(1) كتابك يطلع بين الأظافر واللحم عرسا من
الصرخات وطميا من الغضب المنتشي بالمياه العميقة،
يطلع من رجفة الجرح تحت نصال المطر/
ويطلع: بَرْدِيّه زغب تتشقق من تحته صفحة الوجه
والنقش عصفورة الخوف،
... يسكن في
وحشة البوص،

وجهك في نخلة النهر طلع الكلام،
وطبلية العائلة / مقسمة بين أيدي المماليك،
مكتوبة في حدود الأقاليم، فاقرأ:
كتابُك في عنق العائلة
تفيأه واقرأ تحاياك تحت رنين الفؤوس الصدئة،
تحت مصاهرة الخوف،
تحت شموس الدم المقبلة
وكوّم ثريدك في قصعة الشعر.. وانتظر القارئين..

(2) على الباب تزرع كرما تعشش فيه الرياح
وتلتم زقزقة الطير،
تحفر تحت سرير الرماد
المكوم نهرا وتحلم:
هذا هو النهر ينسج أهدابه هودجا
والعرائس يطلعن من خضرة الماء والشمس ترمي
دنانيرها -
أنت تحلم: محرمة العرس منقوشة بيمام الدم
المتوهج،
هذي هي الريح تعقد صرتها من
بعيد على النقع والخيل،
تأتي إلى شاطئ النهر
(بينكما الماء والشمس)
ما كدت تنظر حتى رأيت أمير الخيول المغيرة
والموت يلبس شكته ويخوض في النهر نحوك
هل أنت تحلم؟!
كان أمير الخيول المغيرة والموت مرتعشا

تتفكك أعضاؤه ويذوبه الماء،

يجرفه النهر -

هل أنت تحلم فالشمس طالعة في صراخ المواويل

والنهر مختبئ يتكلم تحت سريرك والنوم بوابة

تتدفق منها مواريثك الصامتة؟!

يبني الشاعر نصه بتقنية التفريع النصي فيقسم الصفحة الشعرية قسمين. قسم علوي يكتب فيه النص الأصل. وقسم سفلي يكتب فيه النص المتفرع عن النص الأصل. ويتم التقسيم من خلال وضع أرقام تسلسلية عند نقاط معينة من النص الأصل تحيل إلى النص المتفرع في القسم الأسفل من الصفحة. وبإمكان المتلقي التوقف عند الرقم المثبت في النص العلوي لقراءة النص المتفرع من عنده في القسم الأسفل من الصفحة ثم العودة إلى إكمال قراءة النص الأصل في القسم الأعلى من الصفحة، أو مواصلة قراءة النص الأصل. وقد وظف الشاعر تقنية التفريع النصي ليجسد للمتلقي صورة من صور تقسيم الصفحة الشعرية لاستيعاب النص المتفرع تجسيدا بصريا.

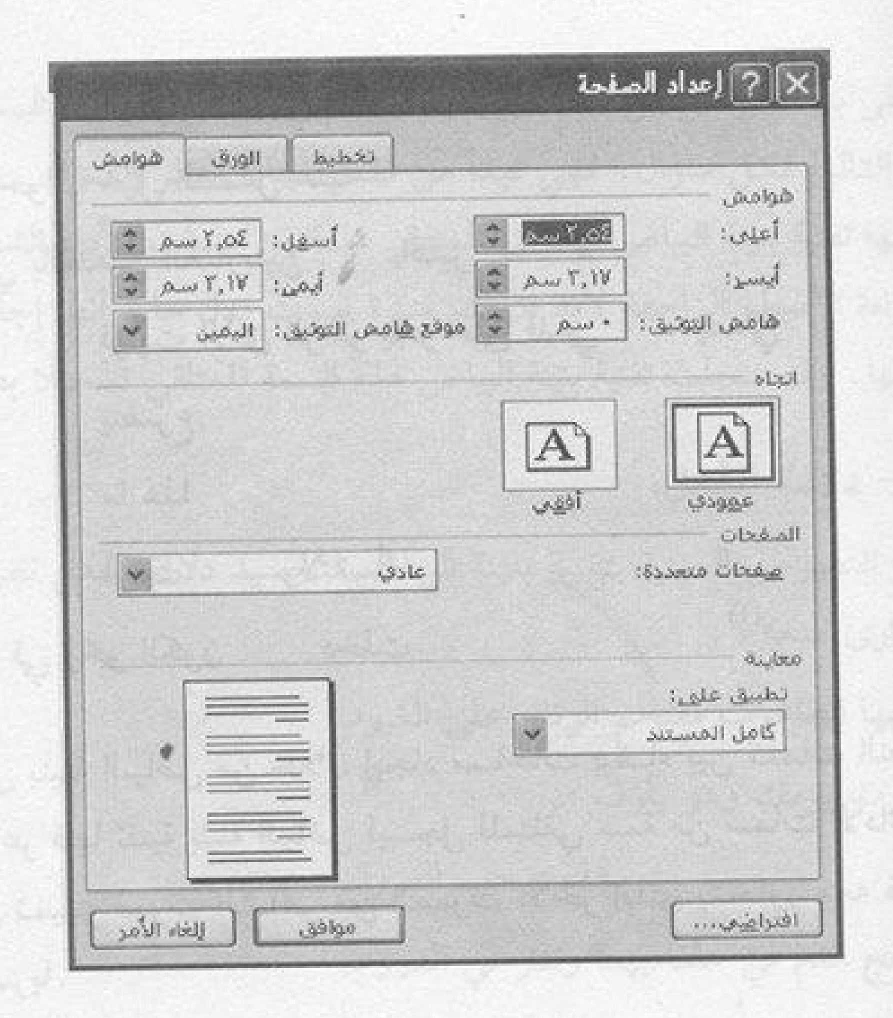
2- محور تشكيل البياض.

إن الصفحة في الأصل بياض لا قيمة له. ولا تكتسب الصفحة أهميتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري على أديمها. فمن إيقاع البياض / الصفحة، والسواد / النص تتجلى أهمية كل منهما. ويرى ابن وهب ضرورة الاعتناء ببياض الصفحة حيث يقول: «فأما جودة التقرير فأن يكون ما يفضل من البياض أو القرطاس أو الكاغد أو الورق على يمين الكتاب وشماله وأعلاه وأسفله على نسب متساوية»(1)

وكأني بابن وهب يصف من Microsoft Word هذه النافذة:

---

(1) ابن وهب، إسحاق- البرهان في وجوه البيان - ط1- تحقيق: حفني شرف - مكتبة الشباب- القاهرة - 1969م- ص257



إن تشكيل البياض لا يتحقق إلا من خلال تحويل البياض من إطار محيط بالنص حسب ابن وهب إلى جزء رئيس من بنية النص عن طريق التقنيات التالية:

2-1- بنينة البياض.

ونعني ببنينة البياض: إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا.

1-2-2- سمات الأداء الشفهي.

ومن النصوص المبنية بتقنية بنينة البياض لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي نص لقاسم حداد بعنوان «في التراب»[1]:

(1) حداد، قاسم – الأعمال الشعرية – ج1- ص344

هات   اصهرني حولني جلمودا

ترتاح حوافر خيل الشمس عليه

اخبطني بالقدمين الضاربتين   اصبر

انظر   فرأيت الأفق الرخو يخر على قدمي   يصلي

يركع   يتضرع

ماذا   ما هذا

كدت   أردت   ولا تسأل

ادخل في رخو الكون   دخلت

تتجلى بنينة البياض من خلال إيجاد مساحات بيضاء بين كلمات النص. فقد وظف الشاعر فيها تقنية بنينة البياض ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في تمييز صوت الشاعر من الصوت الآخر الذي يتحاور معه في النص تسجيلا بصريا.

ومن النصوص المبنية بتقنية بنينة البياض لتسجيل سمة من **سمات الأداء الشفهي** نص لأحمد دحبور بعنوان «طائر الوحدات»[1]:

لمن البنادق؟

طائر الوحدات يخطر فوق غربتنا

ويلقي الحمل في الطرقات

هل عادوا؟

يحيض الغيم في عمان،

نشرب إن وردنا الماء صفوا،

ثم يشرب أهلنا كدرا وينتظرون

---

(1) دحبور، أحمد - ديوان أحمد دحبور- ط1- دار العودة - بيروت -1983م- ص322

تتجلى بنينة البياض من خلال إيجاد مساحة من البياض بتوسيع المسافة البادئة للأسطر التالية لكل سؤال. فهي تبدأ من نقطة نهاية سطر السؤال. وقد وظف الشاعر فيها تقنية بنينة البياض ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في أن قراءة الأسطر الزاحفة لابد أن تتم بنبرة صوت تدل على أنها إجابة للسؤال الذي سبقها. وقد سجلت تقنية بنينة البياض هذه السمة للمتلقي تسجيلا **بصريا**.

2-2-2- دلالة الفعل.

ومن النصوص المبنية بتقنية بنينة البياض لتجسيد دلالة الفعل نص للسياب بعنوان «قارئ الدم»[1]:

أنا أيها الطاغوت مقتحم الرتاج على الغيوب

أبصرت يومك وهو يأزف

هذه سحب الغروب

يتوهج الدم في حفافيهـا وتنثر في الدروب

تتجلى بنينة البياض من خلال قطع السطر الثاني من بداية جملة [هذه سحب الغروب] ونقلها إلى سطر مستقل (يبدأ) من نقطة القطع في السطر الثاني لإيجاد مساحة من البياض وإدخالها في بنية النص. وقد وظف الشاعر تقنية بنينة البياض ليجسد للمتلقي دلالة الغروب ورحيل وانصرام اليوم تجسيدا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية بنينة البياض لتجسيد دلالة الفعل نص لسيف الرحبي بعنوان «متسكع لا يحلم بشيء»[2]:

لم انتظر شيء

عدا ضجيج النوافذ والأبواب

---

(1) السياب، بدر- ديوان بدر شاكر السياب - ج1- ص442

(2) الرحبي، سيف - مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور - ط1- اتحاد كتاب الأمارات - 1988م- ص16

تنفتح وتنغلق جانب رأسي

ببراءة العواصف الراحلة من

غير اتجاه

لكنني موجود وغير موجود

وتتجلى بنينة البياض من خلال قطع السطر الرابع من بين الجار والمجرور في شبه الجملة [غير اتجاه] ونقلها إلى سطر مستقل (ينتهي) عند نقطة القطع في السطر الثالث لإيجاد مساحة من البياض وإدخالها في بنية النص. وقد وظف الشاعر تقنية بنينة البياض ليجسد للمتلقي دلالة تيه العواصف الراحلة من غير اتجاه تجسيدا بصريا.

2-2- تقسيم البياض.

ونعني بتقسيم البياض: تقسيم بياض الصفحة قسمين لتسجيل دلالة صوتين شعريين متزامنين أو متعاقبين تسجيلا **بصريا**.

1-2-2- النص الآني.

ونعني بالنص الآني: «إلقاء أكثر من قصيدة واحدة أو أكثر من مقطع شعري في آن واحد، بمصاحبة مؤثرات صوتية أو بدونها»[1].

إن النص الآني يعتمد على تقسيم بياض الصفحة قسمين ليسجل للقارئ صوتين شعريين متزامنين (في آن واحد) بصورة بصرية .

ومن النصوص المبنية بالتقنية الآنية نص لأمل دنقل بعنوان «أيلول»[2]:

---

(1) الشوك، علي - الدادئية بين الأمس واليوم - ص107

(2) دنقل، أمل - الأعمال الشعرية الكاملة - ص 127

(1)

(صوت)

أيلول الباكي في هذا العام
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام!
يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
ليقول لنا: أن سليمان الجالس منكفئا
فوق عصاه
قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!!
أواه!
قال.. فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة
ونسينا يا أيلول الكلمة

(جوقة خلفية)

ها نحن يا أيلول
لم ندرك الطعنة
فحلت اللعنة
في جيلنا المخبول!
. . . .

قد حلت اللعنة
في جيلنا المخبول
فنحن يا أيلول
لم ندرك الطعنة
. . . .

فحلت اللعنة!

ويتجلى تقسيم البياض من خلال تقسيم الصفحة قسمين قسم للصوت يحتل يمين الصفحة. والقسم الآخر للجوقة الخلفية ويحتل شمال الصفحة وبينهما نهر من البياض. فالشاعر قد بنى نصه على أساس أداء الصوت والجوقة الخلفية لنصيهما في آن واحد. وقد وظف الشاعر تقنية تقسم البياض ليسجل للمتلقي دلالة الصوتين الشعريين المنبعثين في آن واحد تسجيلا بصريا.

إن أمل دنقل يحدد للمتلقي الصوت الرئيس من الصوت الفرعي من خلال

تحديده لقسم الصوت وقسم الجوقة الخلفية. وهذا التحديد يحدد بدوره درجة صوت كل منهما بحيث يعرف المتلقي من أين يبدأ ومن أين ينتهي. لكن بعض النصوص لا ترشد المتلقي إلى القسم الذي منه يبدأ القراءة تاركة حرية تحديدها لاختياره مما يوقعه في حيرة تجاه تحديد المسار الصحيح للقراءة.

ومن النصوص المبنية بتقسيم البياض من غير ما إرشاد إلى مسار القراءة نص لمحمد بنيس بعنوان «وردة البهاء»[1]:

نياق لها

أخضر من حرير

هدايا

تَجِيبُ الهدايا

سراط لها يستقيم

قفاف الجواهر	**فاس**
طبق الزمرد	**تاريخ منجرف**
منتخبات اليواقيت	**أمم هامت بقبائلها**
شاشية	**ومشت**
لحف لمخاد	**لضفاف ترهل في حُمى السنين**
أحارم صوف	**نسيت معراج طفولتها**
حنابل	**وهوت**
درقة لمط	**تأكل من أشلاء الحنين**

(1) بنيس، محمد- الأعمال الشعرية - ج2- ص 55

سروج مذهبة بمهاميز　　　　لو رأت

حلل للنساء　　　　ما تنسجه أقواس مداخلها

سلاهم　　　　من طيور تدهم سقف العابرين

أكسية العلماء　　　　لاكتفت

خزائن مضربة ببنايق　　　　بمدائح وردتها

أعمدة الأبنوس　　　　وارتمت

بنادق عاج　　　　مرة

سيوف مرصعة　　　　بوشاح خرافتها

فضيات الصواني　　　　جمرة

مدار سديم　　　　في مساء كهذا المساء الأمين

خلائقُ من عهد آل مرين على

صهوات البغال يسيرون تحت سماء مثقبة برؤس الرماح

يسير النص في بنية سطرية أفقية لا تستعصي على القراءة قبل أن يصل إلى مفترق الطرق بعد قوله [سراط لها يستقيم]. وفي هذه النقطة تتأزم الذات الشاعرة بتصاهل صوتين شعريين يريدان الانطلاق في آن واحد. وقد وظف الشاعر تقنية تقسيم البياض ليسجل للمتلقي دلالة النصين المنبعثين في آن واحد تسجيلا بصريا.

هنا تنتهي إشكالية الشاعر وتبدأ معاناة القارئ التي يلخصها هذا السؤال: أي القسمين أقرأ أولا؟ لاسيما أن القسمين صالحان للانتظام في سلك الكلام السابق عليهما. إن تحديد الوجهة القرائية ينبع من تقدير القسم الأقرب إلى سياق الأسطر السابقة للتقسيم؛ وبما أن الأسطر السابقة للتقسيم تتحدث عن النياق فإن القسم الأيمن هو الأقرب للاتصال بالنص السابق؛ لأنه يعدد حمولة النياق (القوافل) من البضائع. ولذلك فإن قراءته تكون بدرجة صوت مرتفعة. أما القسم الأيسر فإنه يقرأ معه في نفس الوقت قراءة صامتة متخيلة.

2-2-2- النص المتدارك.

ونعني بالنص المتدارك: أن يتدارك الشاعر على نص من نصوصه السابقة بنص لاحق ويكتبه إلى جواره.

ومن النصوص المبنية بتقنية تقسيم البياض لتسجيل دلالة نص متدارك نص لمحمد عفيفي مطر بعنوان:

«كتاب المنفى والمدينة

قصيدة وقراءة

القصيدة 1968

القراءة 1975»[1]:

ـ 2 ـ

الأرض مملكتي الضائعة

الأرض مملكتي المستعادة

الأرض ضلة روحي وعصيانها

الأرض سجادة للعبادة.

الأرض مملكتي.. كنت في

طينة الأمر بين المياه وبين

الظلام الإلهي مضطجعا

أتنظر صلصلة الجرس

رشح الجبين

وبين الرؤى والنعاس

تخايلني امرأة وتكاشفني

في فضاء التذكر

---

(1) مطر، محمد عفيفي – ملامح من الوجه الانبيذوقليسي – ط1- دار الشروق – القاهرة – 1998م- ص57

كان العقاب الإلهي
يرفع أجنحة الضوء من
آخر الغمر شيئا فشيئا
فأغتصب الماء والطين
وامرأتي تتكشف تحت
فضاء التذكر. .
وقت النبوة يفتح أوراقه، يستدير
على أول الليل والخلق يصعد تحت
جناح العقاب الإلهي
تأمرني امرأة بالزيارة. . والسيد
المستقر على نخلة الشمس يفتح
كفيه لي: يا هلا. .

الأرض مملكتي والمفاتيح مكتوبة
(كنت بين الرؤى والنعاس)
يؤرخ لي شجر وغيوم هي الخطوات
المليئة بالماء، مملكتي الأرض
سجادة وخيول من الحلم ترعى. .

يتكون النص من عشرة مقاطع هي النص الأساس المكتوب عام 1968م. وقد عاود الشاعر قراءة نصه الأساس مرة أخرى عام 1975م أي بعد مضي سبع سنوات على كتابته مما جعله ينتقد ما كتب سابقا ويستدرك على نصه الأساس بخمسة مقاطع جديدة، ولما كانت الفراغات التي لفتت نظر الشاعر تتركز في مقاطع معينة من نصه الأساس فقد جاء استدركه على المقاطع الأساسية ذات الأرقام [2 - 6 - 8 - 9 -

10] دون غيرها. ويتجلى تقسيم البياض من خلال تقسيم الصفحة قسمين قسم للنص الأول يحتل يمين الصفحة. وقسم للنص المتدارك يحتل شمال الصفحة وبينهما نهر من البياض. وقد وظف الشاعر تقنية تقسيم البياض ليسجل للمتلقي دلالة النصين المتعاقبين النص الأول والنص المتدارك تسجيلا **بصريا**.

إن الاستدراك النصي يكاد ينحصر - في حدود علمي - في تجربة الشاعر محمد عفيفي مطر. ولو لم يشر الشاعر إلى الآلية التي بها كتب النص لعد من قبيل النصوص الآنية. وإننا نفرده بالدراسة هنا لأهميته على صعيد **التشكيل** البصري الممارس في تقسيم الصفحة الشعرية من ناحية، ولتمييزه عن النص الآني من ناحية أخرى.

الفصل الثالث

التشكيل البصري والسطر الشعري

إن تحول النص الشعري الحديث من القالب البيتي المحدود بعدد ثابت من التفعيلات - قياسات محددة مسبقا - إلى رحاب السطر الشعري قد فتح المجال أمام التشكيل البصري في السطر الشعري. وقد ساعد الإخراج الطباعي الشعراء على إجراء تشكيلات بصرية تجسد الدلالات البصرية التي يرومون تجسيدها للمتلقي.

وبالنظر في التشكيلات البصرية الممارسة في السطر الشعري نجدها تتجلى في ثلاث مجالات رئيسة في الشعر العربي الحديث.

1- مجال تشكيل السطر الشعري.

ونعني بالسطر الشعري: كمية القول الشعري المكتوبة في سطر (واحد) سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام.

ويتجلى التشكيل البصري الممارس في السطر الشعري من خلال قانونين رئيسين يتحكمان في أسطر الشعر العربي الحديث.

1-1- قانون المسافة السطرية.

ونعني بالمسافة السطرية: المسافة التي يقطعها السطر الشعري من نقطة انطلاقه إلى نقطة توقفه.

1-1-1- الأطوال السطرية المتفاوتة.

ونعني بالأطوال السطرية المتفاوتة: تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أكثر تفاوتا كميا من حيث عدد الكلمات.

ويعد تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الملمح الأبرز في نصوص الشعر العربي الحديث. ويتجلى تفاوت أطوال الأسطر في إطارين عامين في الشعر العربي الحديث.

1-1- التفاوت الموجي.

ونعني بالتفاوت الموجي: تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية التفاوت الموجي نص لسعدي يوسف بعنوان «عبور الوادي الكبير»[1]:

بعدنا عن النخل

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا من الريش أحمر

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا

وها هي شمس القرى

ها هي..

ها هي..

ها...

هي...

يبني الشاعر نصه على تصوير مشهد الغروب الذي يتكون من طرفين رئيسين هما: الشاعر وقرص الشمس. ولما كان الطرفان يسيران في اتجاهين متعاكسين فإن

(1) يوسف، سعدي - الأعمال الشعرية - ج1- ص162

الموجات الشعورية الصادرة عن الشاعر جدت في ملاحقة قرص الشمس المتحدر في المغيب. ونظرا لتناقص حجم قرص الشمس شيئا فشيئا فقد تناقص حجم الموجات الشعورية المتدفقة في النص سطرا فسطرا. وقد وظف الشاعر تقنية التفاوت الموجي في أطوال أسطره الشعرية ليسجل للمتلقي تفاوت أحجام الموجات الشعورية الناجم عن تفاوت حجم قرص الشمس تسجيلا بصريا.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية التفاوت الموجي لأطوال الأسطر الشعرية نص للسياب بعنوان «جيكور والمدينة»[1]:

ونلتف حولي دروب المدينة:

حبالا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين، عن جمرة فيه، طينه،

حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينه

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينه.

دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام: ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار،

كأن الصدى والسكينه

جناحا أبي الهول فيها، جناحان من صخرة في ثراها دفينه.

فمن يفجر الماء منها عيونا لتبنى قرانا عليها؟

ومن يرجع... يوما إليها؟

وفي الليل فردوسها المستعاد،

---

(1) السياب، بدر - ديوان بدر شاكر السياب - ج1- ص414

إذا عرش الصخر فيها غصونه

ورص المصابيح تفاح نار

ومد الحوانيت أوراق تينه،

فمن يشعل الحب في كل درب وفي كل مقهى وفي كل دار؟

ومن يرجع المخلب الآدمي يدا يمسح الطفل فيها جبينه؟

وتخضل من لمسها، من ألوهية القلب فيها، عروق الحجار؟

وبين الضحى وانتصاف النهار:

إذا سبحت باسم رب المدينه

- بصوت العصافير في سدرة يخلق الله منها قلوب الصغار -

رحى معدن في أكف التجار

لها ما لجيكور من لمعة واسمها من معان كثار،

فمن يسمع الروح؟ من يبسط الظل في لافح من هجير النضار؟

ومن يهتدي في بحار الجليد إليها فلا يستبيح السفينة؟

وجيكور، من غلق الدور فيها - وجاء ابنه يطرق الباب - دونه؟

ومن حول الدرب عنها فمن حيث دار اشرأبت إليه المدينه؟

إن الناظر إلى نص السياب يستوقفه تفاوت أطوال الأسطر الشعرية حيث تتفاوت أطوالها بين ثلاثة كلمات في أقصر سطر وإحدى عشرة كلمة في أطول سطر. وببحث أسباب توقف كل سطر عند النقطة التي توقف عندها نجد أن الموجة الشعورية وحدها هي المتحكمة في طوله. وقد وظف الشاعر تقنية التفاوت المرئي في أطوال أسطره الشعرية ليسجل للمتلقي دلالة تفاوت أطوال الموجات الشعورية المتدفقة عبر كل سطر تسجيلا بصريا.

2-1- التفاوت الدرامي.

ونعني بالتفاوت الدرامي: تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الموظف للدلالة على (صوت) معين وتسجيله **بصريا**.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية التفاوت الدرامي نص لمعين بسيسو بعنوان «لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو»[1]:

هو: ما هي أخبار الأرض..؟

- معذرة فالأرض تدور،

ومصر تدور هي الأخرى

لكن...

هو: لكن ماذا؟..

لا تدفن في صدرك سرا

- هل أرفع صوت المذياع...؟

هو: لا... أنت هنا آمن

قل ما شئت...

تتفاوت أطوال الأسطر الشعرية في هذا لنص تفاوتا دراميا بمعنى أن السطر الشعري يتوقف عند توقف أحد طرفي الحوار عن نطق كل عبارة بمفردها. ولذلك لا يستطيع المتلقي قراءة النص إلا بإتباع التوقف عند نهاية كل سطر. وقد وظف الشاعر تقنية التفاوت الدرامي في أطوال أسطره الشعرية ليسجل للمتلقي مفاصل الأداء الدرامي للمتحاورين تسجيلا **بصريا**.

(1) بسيسو، معين - الأعمال الشعرية الكاملة - ط2- دار العودة - بيروت - 1981م- ص504

2-1-1- الأطوال السطرية المتساوية.

ونعني بالأطوال السطرية المتساوية: تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبيا وإيقاعيا.

ويخرج قيدا التركيب والإيقاع التساويات السطرية الناتجة عن مط الحروف لتتساوى الأسطر الشعرية في الطول. ويخرج قيدا التركيب والإيقاع التساويات الناتجة عند تقارب الرسم الناتج عن تقارب عدد الحروف. وبرصد تمظهرات التساوي السطري وجدناها تتجلى في مظهرين في **الشعر العربي الحديث**.

1-2- تساو افتتاحي.

ونعني بالتساوي الافتتاحي: التساوي السطري الذي يفتتح مقاطع النص معتمدا على تكرار البنيتين التركيبية والإيقاعية للأسطر المكررة.

ومن النصوص المبنية بتقنية التساوي الافتتاحي نص لمحمود درويش بعنوان «مطر ناعم في خريف بعيد»[1]:

1

مطر ناعم في خريف بعيــدْ

والعصافير زرقاء.. زرقاءُ

2

مطر ناعم في خريف غريبْ

والشبابيك بيضاء.. بيضاءُ

---

(1) درويش، محمود - ديوان محمود درويش - ط10 - ج1- دار العودة - بيروت - 1983م - ص258

3

مطر ناعم في خريف حزينْ

والمواعيد خضراء. . خضراءُ

4

مطر ناعم في خريف بعيـدْ

والعصافير زرقاء. . زرقاءُ

يتكون النص من أربعة مقاطع يبدأ كل منها بسطرين يقومان بمهمة الافتتاح أو الاستهلال في كل مقطع. وبالرغم من اختلاف مفردات السطر الأول من كل مقطع في بعض الكلمات مثل [بعيد – غريب – حزين – بعيد]، واختلاف كلمات السطر الثاني من كل مقطع في بعض الكلمات مثل [والعصافير زرقاء – الشبابيك بيضاء – المواعيد خضراء – والعصافير زرقاء] إلا أن الأطوال جاءت متساوية. وقد وظف الشاعر تقنية التساوي الافتتاحي في أسطره الشعرية ليجسد للمتلقي تساوي السطرين في البنيتين التركيبية والإيقاعية تجسيدا بصريا.

2-2- تساو ضمني.

ونعني بالتساوي الضمني: التساوي السطري الوارد ضمن النص الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية.

ومن النصوص المبنية بتقنية التساوي الضمني نص لنزار قباني بعنوان «كتاب الحب»[1]:

---

(1) قباني، نزار– الأعمال الشعرية الكاملة – ج1– ص736

11

لأن كلام القواميس مات

لأن كلام المكاتيب مات

لأن كلام الروايات مات

أريد اكتشاف طريقة عشق

أحبك فيها. . بلا كلمات

15

عدي على أصابع اليدين، ما يأتي:

فأولاً: حبيبتي أنت

وثانياً: حبيبتي أنت

وثالثاً: حبيبتي أنت

ورابعاً وخامساً

وسادساً وسابعاً

وثامنا و تاسعا

وعاشراً. . حبيبتي أنت.

يتكون النص من اثنين وخمسين مقطعا تتباين في عدد أسطرها وأطوالها. إلا أن أول ما يبدو للناظر في هذين المقطعين تساوي أطوال بعض الأسطر الواردة ضمنهما. ففي المقطع [11] تتساوى أطوال الثلاثة الأسطر الأولى برغم اختلاف بعض الكلمات الواردة فيها مثل [القواميس - المكاتيب - الروايات]، وفي المقطع [15] تتساوى أطوال الأسطر [2- 3 - 4] والأسطر [5- 6 - 7] برغم اختلاف بعض الكلمات الواردة في كل سطر عن سواه. وقد وظف الشاعر تقنية التساوي

لسطري الضمني في أسطره الشعرية ليجسد للمتلقي تساوي أسطره الشعرية في لبنين التركيبية والإيقاعية تجسيدا بصريا.

2-1- قانون الاتجاه السطري.

ونعني باتجاه الأسطر الشعرية: تغيير اتجاه السطر الشعري بتوجيهه في اتجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصرية معينة.

ويتجلى توظيف تقنية تغيير اتجاه الأسطر الشعرية في مظهرين رئيسين في الشعر العربي الحديث.

1-2- اتجاه الكتابة.

ونعني باتجاه الكتابة: تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشمال بإدخال مفردات من لغات تبدأ كتابتها من اتجاه مغاير لاتجاه الكتابة العربية.

ومن النصوص المبنية بتقنية تغيير اتجاه الكتابة نص لفدوى طوقان بعنوان «كوابيس الليل والنهار»[1]:

يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي

الحمراء

صونيها أيتها العذراء

- الجند على بابي ويلاه!

- حتى... تخلى عني حتى...

- خبئ رأسك!

خبئ صوتك!

- وبنو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء

---

(1) طوقان، فدوى- ديوان فدوى طوقان - دار العودة - بيروت - 1988م- ص582

Open the door!

Ouvré la porte!

إفتخ إث هاديليت!

إفتخْ باب!

– وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم صوت الجند

تتجه أسطر النص العربي حسب اتجاه الكتابة العربية من يمين الصفحة إلى شمالها وقد غيرت الشاعرة اتجاه السطر الشعري باستخدامها ألفاظا من اللغتين الإنجليزية والفرنسية اللتين تتجهان في كتابتهما عكس اتجاه اللغة العربية. وقد وظفت الشاعرة تقنية تغيير اتجاه السطر الشعري لتجسد للمتلقي دلالة اختلاف سحن الصهاينة الملفقين من أصول متغايرة بدليل تحدثهم بكل لغات الأرض تجسيدا بصريا.

2-2- اتجاه السطر.

ونعني باتجاه السطر: تغيير الاتجاه الأفقي للسطر الشعري لتكوين بنية تشكيلية تسجل **سمات الأداء الشفهي** أو تجسد دلالة الفعل **بصريا**.

2-1- سمات الأداء الشفهي.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية تغيير اتجاه السطر الشعري لتسجيل دلالة الصوت نص لبلند الحيدري بعنوان «نداء الخطايا السبع»[1]:

يا أيها الناس

أيتها المآذن الولهى ويا أجراس

---

(1) الحيدري، بلند – ديوان بلند الحيدري – ص711

من يوقد النار له. . . ؟

أنا

أنا

أنا

أنا

من يغرز المسمار في كفيه من. . ؟

أنا

أنا

أنا

أنا

يتمثل تغيير الاتجاه الأفقي للسطر في السطر الرابع والتاسع، إذ أن الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم لكتابتهما وذلك على النحو الآتي:

أنا أنا أنا أنا

وقد وظف الشاعر تقنية تغيير اتجاه السطر من الأفقي إلى العمودي ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في تمييز (الأصوات المتفرقة) للمجيبين تسجيلا بصريا.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية تغيير اتجاه السطر الشعري لتسجيل دلالة الصوت نص لممدوح عدوان بعنوان «يوميات الحطيئة»[1]:

---

(1) عدوان، ممدوح – تلويحة الأيدي المتعبة – ط1– دار العودة – بيروت – 1982م– ص65

سألت من يأتي معي

فلم يجب أحد!

أحد!

أحد!

أحد!

ويتمثل تغيير الاتجاه الأفقي للسطر في السطر الثاني، إذ أن الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم لكتابته على النحو الآتي:

فلم يجب أحد أحد أحد أحد

وقد وظف الشاعر تقنية تغيير اتجاه السطر من الأفقي إلى العمودي ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في انخفاض نبرة الصوت للصدى تسجيلا بصريا.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية تغيير اتجاه السطر الشعري لتسجيل دلالة الصوت نص لشربل داغر بعنوان «فتات البياض»[1]:

(1) داغر، شربل - فتات البياض - ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1981م- ص24

إلا تلك الحروف!

ولا أتمتم

تلك الحروف

أعالج

أعاجل

لماذا

ويتمثل تغيير الاتجاه الأفقي في هذا السطر الشعري الذي يشغل صفحة كاملة بمفرده إذ أن الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم لكتابته على النحو الآتي:

لماذا أعاجل أعالج تلك الحروف ولا أتمتم إلا تلك الحروف!

وقد وظف الشاعر تقنية تغيير اتجاه السطر الشعري من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأعلى ليسجل للمتلقي سمة من سمات **الأداء الشفهي** تمثل في ارتفاع نبرة الصوت تسجيلا بصريا.

2-2- دلالة الفعل.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية تغيير اتجاه السطر الشعري لتجسيد دلالة الفعل نص لصلاح عبد الصبور بعنوان «تأملات ليلية»[1].

(1) عبد الصبور، صلاح- ديوان صلاح عبد الصبور - ج3- ص450

أحس أني خائف

وأن شيئا في ضلوعي يرتجف

وأنني أصابني العي فلا أبين

وأنني أوشك أن أبكي

وأنني،

سقطت،

في،

كمين

ويتمثل تغيير اتجاه السطر في السطر الخامس إذ أن الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم لكتابته، وذلك على النحو الآتي:

وأنني سقطت في كمين

وقد وظف الشاعر تقنية تغيير الاتجاه الأفقي للسطر إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل ليجسد للمتلقي دلالة فعل السقوط في الكمين تجسيدا بصريا.

ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية تغيير اتجاه السطر الشعري لتجسيد
لة الفعل نص لسعد الحميدين بعنوان «إخصاب»[1]:

فينغرس الأصل أخرى، ويخرق كل الطباق

وينتفض الفرع يمتد

أعلى

فأعلى

وأعلى

فمهما تضاربت الريح مولدة للعواصف

ومهما تتالى وهاج المطر

فلا العمق كل

ولا الامتداد انثنى

يتمثل تغيير الاتجاه الأفقي للسطر في السطر الثاني، إذ أن الاتجاه الأفقي هو
لاتجاه السليم لكتابته وذلك على النحو الآتي:

وينتفض الفرع يمتد أعلى فأعلى وأعلى.

وقد وظف الشاعر تقنية تغيير الاتجاه الأفقي للسطر الشعري من الاتجاه الأفقي
إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل ليجسد دلالة فعلي امتداد وعلو الفرع
للمتلقي تجسيدا بصريا.

وقد فات الشاعر أن دلالة التشكيل الذي مارسه تخالف دلالة الفعلين وأن تغيير

(1) الحميدين، سعد - الأعمال الشعرية - ص406

اتجاه السطر كان من المفترض أن يتم إلى أعلى، أو أن يدعه يمضي في اتجاهه الأفقي السليم.

2- مجال تشكيل التفريق البصري.

ونعني بالتفريق البصري: تفريق حروف الكلمة - بعضها أو كلها - على أسطر الصفحة الشعرية لتسجيل سمة من **سمات الأداء الشفهي** أو تجسد دلالة الفعل أو الاسم بصريا.

2-1- سمات الأداء الشفهي.

ومن النصوص المبنية بتقنية التفريق **البصري** لتسجيل سمة من **سمات الأداء الشفهي** نص لسعد الحميدين بعنوان «رحلة المراحل»[1]:

ثم قرأت.

شهقت وا... عجب... اااه،

أكذا تكون حصيلتي في الرحلة الأولى؟

يتجلى التفريق **البصري** في كلمة (واعجباه). فقد وظف الشاعر فيها تقنية التفريق **البصري** ففرق بعض حروفها وكررها على **شكل أفقي** في نفس اتجاه السطر. ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في ارتفاع نبرة الصوت عند نطقها بما يتماشى مع سياق التعجب تسجيلا **بصريا**.

ومثلما يسجل التفريق **البصري** سمة ارتفاع الصوت ووضوحه يسجل أيضا سمة انخفاض الصوت وتقطعه وتهدجه.

(1) الحميدين، سعد - الأعمال الشعرية - ص427

ومن النصوص المبنية بتقنية التفريق البصري لتسجيل سمة انخفاض نبرة الصوت وتهدجها نص لسعدي يوسف بعنوان «ثمل»[1]:

لم أكمل كأسي الثالث...

لن أسهر هذه الليلة

إني...

وتموج بي الأمواج

تموج بي الأمواج

تموج

بي

أ

ل

أ

م

و

ا

ج....

(1) يوسف، سعدي – الأعمال الشعرية – ج3 – ص 370

يتمثل التفريق البصري في كلمة (الأمواج). فقد وظف الشاعر فيها تقنية التفريق البصري مفرقا حروفها على أسطر الصفحة الشعرية في شكل عمودي متساقط إلى الأسفل ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في انخفاض وتهدج نبرة الصوت وتقطعها لثقل لسان الشاعر الناجم عن الإسراف في تعاطي المدام الذي بدأ يظهر عليه ابتداء من الكأس الثالثة. وقد سجل التفريق البصري هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا.

2-2- دلالة الفعل.

ومن النصوص المبنية بتقنية التفريق البصري لتوليد دلالة الفعل نص لسعدي يوسف بعنوان «الكوفة»[1]:

لكن القرن الأول لم يعد الأول

ها نحن أولاء نغادرها

م

ش

ن

و

ق

ي

ن

على ماسورات مدافع دبابات...

---

(1) يوسف، سعدي – الأعمال الشعرية – ج3– ص436

ويتجلى التفريق **البصري في** كلمة (مشنوقين). فقد وظف الشاعر فيها تقنية التفريق **البصري** مفرقا حروفها على أسطر الصفحة الشعرية فجاءت متدلية بشكل عمودي ليجسد للمتلقي دلالة فعل الشنق تجسيدا **بصريا**.

ومن النصوص التي مارست التفريق لتجسيد الدلالة **البصرية** للكلمة نص لعلاء عبد الهادي بعنوان «سر السفر»[1]:

ثمرة من التيه

ت

س

ق

ط.

يتجلى التفريق **البصري** في كلمة (تسقط). فقد وظف الشاعر فيها تقنية التفريق البصري مفرقا حروفها على أسطر الصفحة الشعرية في شكل تساقطي ليجسد للمتلقي دلالة فعل السقوط تجسيدا **بصريا**.

إن التفريق **البصري** الممارس في هذا المثال لا يتجاوز تجسيد الدلالة المعجمية للكلمة تجسيدا **بصريا**. ولذلك فهو خال من أي محفزات تدفع القارئ إلى توليد دلالات إضافية تسهم بدورها في زيادة النص ثراء وغنى. هذا ما تسلمنا إليه مقاربة **التشكيل البصري** للتفريق لدى الشاعر على مستوى النص المفرد. لكن النظرة الجشطالتية لبنية التفريق **البصري** العامة للديوان ككل تقودنا إلى فهم أبعاد التفريق في ضوء الثنائية الضدية التي يقوم عليها الديوان برمته. فنصوص الشاعر تنبئ عن ذات ممزقة بين السقوط / الذبول، والنمو / الصعود، وقد جاء التفريق

---

(1) عبد الهادي، علاء- أسفار من نبوءة الموت المخبأ- ط1- الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة أصوات أدبية - ع193- القاهرة - 1997م- ص23

البصري ليجسد هذه الثنائية الضدية بصريا كما يتضح في نص آخر من نفس الديوان بعنوان «السِّفر الثالث»[1]:

و

م

ن

وفي فضاء المشيمة نبوءةٌ.. طفلةٌ.. ت

ويتجلى التفريق البصري في كلمة (تنمو). فقد وظف الشاعر فيها تقنية التفريق البصري مفرقا حروفها على أسطر الصفحة الشعرية في شكل تصاعدي متنام. وهذا التفريق يتيح للمتلقي الذي مرت عيناه على التفريق البصري لكلمة (تسقط) ثم مرت على التفريق البصري لكلمة (تنمو) أن يربط بين الهيئة البصرية للتفريقين. فتتجسد لديه دلالة البنية التضادية للديوان المتمثلة في حقيقة الذات الشاعرة الممزقة بين السقوط والنمو تجسيدا بصريا.

ومن النصوص التي مارست التفريق لتجسيد دلالة بصرية نص لسامح الرواشدة بعنوان «كلام»[2]:

في بركة الصمت

رميت ما استطعت

ر

م

ي

ت

---

(1) عبد الهادي، علاء- أسفار من نبوءة الموت المخبأ - ص59

(2) الرواشدة، سامح - كتاب الأشياء والصمت «نصوص شعرية» - ط1- منشورات ملتقى إربد الثقافي- إربد - 2002م- ص 19

من حصى الكلام

حتى اتسعـــــت

دائرة المعنى

يتجلى التفريق البصري في كلمة (رميت). فقد وظف الشاعر فيها تقنية التفريق البصري مفرقا حروفها على أسطر الصفحة الشعرية على شكل تنازلي مائل لا ليجسد للمتلقي دلالة فعل الرمي بصريا فحسب. ولكن ليجسد له كثرة ما رمى من حصى الكلام في بركة الصمت تجسيدا بصريا.

3-2- التطريز البصري / دلالة الاسم.

ونعني بالتطريز البصري: «أن يجعل الشاعر حروف أوائل الأبيات تشكل اسما معينا»[1] ويجسد التطريز البصري دلالة الاسم من خلال تفريق حروفه على أوائل الأسطر الشعرية ثم الانسياب من كل حرف بما يعكسه على الذات الشاعرة من دلالات.

ومن النصوص المبنية بتقنية التطريز البصري نص لعبد العزيز المقالح بعنوان «السفر في ذاكرة الأبجدية»[2]:

س: ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا

ب: بانت سعاد فقلبي اليوم متبول

(1) أمين، بكري شيخ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني - ص224

* كقول عبد القادر الطبري المكي مطرزا اسم «أحمد»:

أستودع الله ظبيا في مدينتكم	سلامه كان لي في الحال توديعا
حلو المراشف إلا أن مبسمه	قد رصعته لآلي الثغر ترصيعا
مهفهف القد إلا أن عـاشقه	على الوداد له ما زال مطبوعا
دنوت منه فحاباني بمنطقه	فأنتج الفكر تأصيلا وتفريعا

(2) المقالح، عبد العزيز - ديوان عبد العزيز المقالح - ط3- دار العودة - بيروت - 1983م - ص553

ت: تأخرت أستبقي الحياة فلم أجد

لنفسي حياة مثل أن أتقدما

م: ما لجرح بميت إيلام

ب: بنفسي تلك الأرض ما أطيب الربا

وما أحسن المصطاف والمتربعا

ر: رضي الناس بالهوان فهانوا

يتجلى التطريز البصري في كلمة (سبتمبر). فقد وظف الشاعر فيها تقنية التطريز البصري ففرق حروفها على أوائل أسطر الصفحة الشعرية ثم أخذ ينساب من الهيئة البصرية لكل حرف برسم انعكاساته على ذاته في جمل تبدأ بالحرف نفسه تأكيدا منه على تغلغله في ذات الشاعر والنص ليجسد للمتلقي دلالة الاسم تجسيدا بصريا.

ومن النصوص المبنية بتقنية التطريز البصري نص لعلي الشرقاوي بعنوان «أنا حنجرة الوقت.. أطفئوني بالحريق»[1]:

توازنت والموت، حاورت اسمي:

ع – عروسا تصير بلادي

فمي يدفع المهر،

من.. يستطيع الدخول؟

(1) الشرقاوي، علي – الرعد في مواسم القحط – ط2– دار الغد – البحرين – 1991م– ص26

ل - **لوائح موت عليها توقع كل ولادة.**

ي - **ينام القطا. . لا تنام القلوب.**

يتجلى التطريز في كلمة (علي). فقد وظف الشاعر فيها تقنية التطريز **البصري** تفرق حروفها - حروف اسمه - على أوائل أسطر الصفحة الشعرية. ثم أخذ ينساب من الهيئة **البصرية** لكل حرف برسم انعكاساته على ذاته في جمل تبدأ بالحرف نفسه تأكيدا منه على تغلغله في ذات الشاعر والنص ليجسد للمتلقي دلالة الاسم تجسيدا بصريا.

3- مجال تشكيل النبر البصري.

ونعني بالنبر **البصري**: كتابة جزء من النص / كلمة، أو عبارة، أو مقطع، بخط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت **بصريا**.

3-1- سمات الأداء الشفهي.

إن النبر في أصله ظاهرة صوتية تلعب دورا رئيسا في تغيير الدلالة. ويعد النبر في السياق **البصري** «منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا **بصريا** يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية ومن هذا المنظور فإن دوره يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص»[1]. وقد استلهم **الشعر العربي الحديث** النبر البصري من آداب المكاتبات النثرية «فقد كتب الحجاج بن يوسف إلى عبد الملك بن مروان وهو خليفة، فكتب في العنوان بالخط الغليظ: " لعبد الله عبد الملك أمير المؤمنين "، ثم كتب في طرة الكتاب بقلم ضئيل: " من الحجاج " فجرى الكتاب على أسلوبه»[2] ويكتسب النبر بهذا التصور موقعية تشكيلية ترتبط بالموقع

---

(1) الماكري، محمد - الشكل والخطاب - ص236

(2) القلقشندي، أحمد بن علي - صبح الأعشى في صناعة الإنشا - ج6- ص351

في الكلمة وفي المجموعة الكلامية. وقد تجلى النبر **البصري في** ثلاث مستويات تسجل **سمات الأداء الشفهي في الشعر العربي الحديث.**

1-1-3- مستوى الكلمة.

ومن النصوص المبنية بتقنية النبر **البصري** على مستوى الكلمة نص لأدونيس بعنوان «والفضاء ينسج التأويل»[1]:

يمكن أن يكون الأطلس سفر المتوسط، والمتوسط سفينة

الأطلس

يمكن أن يكون « **باب المحروق** » « **باب الفتوح** »، -

وهذه قصيدتي تلبس قفطانها

ولإيقاع دم يتدفق في شريان الحاضر

- **سيدي اللعبي، سيدي الخطيبي، سيدي بنيس،**

- واخا، واخا

والسلام لبقية الأصدقاء جميعا

من شرفات **أصيلة وطنجة**، حتى عتبات **مراكش**

وفاس

يتجلى النبر **البصري** في مجموعة كلمات هي **[الأطلس، المتوسط، باب المحروق، باب الفتوح، سيدي اللعبي، سيدي الخطيبي، سيدي بنيس، أصيلة، طنجة، مراكش، فاس]** وهي أسماء أعلام ومدن ومواضع. وقد وظف الشاعر فيها تقنية النبر **البصري** فكتبها بنط غليظ ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في ارتفاع نبرة الصوت عند النطق بها لتمييزها عن باقي مفردات النص تسجيلا **بصريا.**

(1) أدونيس - الأعمال الشعرية الكاملة - ج2- ص420

2-1-3- مستوى العبارة.

ومن النصوص المبنية بتقنية النبر **البصري** على مستوى العبارة نص لنزيه أبو عفش بعنوان «سلالم نوتردام»[1]:

من أجل هؤلاء، أو ربما من أجل أنفسنا، كنا نخادع الموت

بالقصائد، ونكتب على حيطان أكواخنا البائدة:

« **الحياة عمل عسير**. . . ».

ويتجلى النبر **البصري** في عبارة [**الحياة عمل عسير**]. فالعبارة قبل أن تكتب على الجدر صدرت بصوت مرتفع من ذات مقموعة تعيش في أكواخ بائدة وتخادع الموت بالقصائد. ولما كان صوت الذات المقموعة لا يسمع مهما كان عاليا فقد عمدت الذات إلى آلية جديدة من شأنها أن توصل صوتها عاليا إلى الجهة المقصودة فعمدت إلى الكتابة على الجدر. وقد وظف الشاعر في العبارة تقنية النبر **البصري** فكتبها ببنط غليظ ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في ارتفاع نبرة الصوت عند النطق بها تسجيلا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية النبر **البصري** على مستوى العبارة نص لأدونيس بعنوان «هذا هو اسمي»[2]:

زمني لم يجيء ومقبرة العالم جاءت   عندي لكـل

السلاطين رماد   هاتي يديك اتبعيني. . .

قادر أن أغير: لغم الحضارة ـ هذا هو اسمي

(لافتة)

---

(1) أبو عفش، نزيه- الأعمال الشعرية - ط1- ج2- دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - 2003م- ص240

(2) أدونيس - الأعمال الشعرية الكاملة - ج2- ص269

ويتجلى النبر البصري في عبارة **[قادر أن أغير: لغم الحضارة - هذا هو اسمي]** فالعبارة مذيلة بكلمة (لافتة) المكتوبة ببنط ضئيل لمحاكاة شعارات المؤسسات الإعلانية الصانعة للافتات. وهذا يعني أن العبارة تقع من النص موقع اللافتة من المحل التجاري. والغرض من اللافتة الإعلان عن الشيء الذي تلفت إليه ولا يكون الإعلان إعلانا إلا برفع الصوت. ولا يضاهي رفع الصوت على الصعيد البصري سوى النبر **البصري**. وقد وظف الشاعر تقنية النبر **البصري** في العبارة فكتبها ببنط غليظ ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في ارتفاع نبرة الصوت عند نطق العبارة تسجيلا **بصريا**.

ومن النصوص المبنية بتقنية النبر **البصري** نص لزهير أبو شايب بعنوان «أحوال شمسية»[1]:

-1-

من أنت؟

- ها أنا ذا أدخن جثتي،

مع قهوة الجرح.

(شمس من الملح)

-2-

من أنت؟

- سنارة.

الصمت يكبر في الشقوق،

ويملأ الحارة.

(شمس بنظارة)

---

(1) أبو شايب، زهير- دفتر الأحوال والمقامات - ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان- 1987م- ص 97

-3-

من أنت؟

- لا أعلم

(شمس تجرجر شوكها في الدم)

يتمثل النبر البصري في العبارات الأخيرة من كل مقطع. ففي كل مقطع يسأل الشاعر عن كنهه فيجيب إجابات مهزوزة وغير واضحة. فيجيب في المقطع الأول بأنه يدخن جثته مع قهوة الجرح بدلا من الصبح في إشارة إلى تشتت ذهنه. فالشاعر يحاول تجميع أفكاره على مدى سطرين متتالين ليقدم إجابة أقصر وأبلغ في التعبير عن كنهه. وعندما تداهمه العبارة المنشودة ينطقها بصوت عال نتيجة شعوره بلذة الاكتشاف. وقد كرر الشاعر رفع صوته في العبارات الختامية في كل مقطع من مقاطع نصه. وقد وظف الشاعر تقنية النبر البصري في كل العبارات الختامية فكتبها ببنط غليظ ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في علو نبرة الصوت عند النطق بها تسجيلا بصريا.

3-1-3- مستوى المقطع.

ومن النصوص المبنية بتقنية النبر البصري على مستوى المقطع نص لعلي الدميني بعنوان «حوارية النيل ونيويورك»[1]:

نيويورك: كان «المعز» يقيم التضاريس شاغرة في شوارع خان الخليلي

وكانت تخاطب «عمرو» الحمامة:

(يا داخلا مصر نادم على الضفتين الظفائر واستمطر القنطرة

رست قدماك إلى جنة

واسترحت إلى عنتره

(1) الدميني، علي - رياح المواقع - ط1- 1407هـ - ص82

فلا نامت الريح في الفلوات

ولا غاص في جرس الياسمين النهار

لنا النيل متكئا والمساء لأطفالنا

والصباح صبايا على النيل مشتجره)

يتجلى النبر البصري في المقطع المكتوب ببنط غليظ. فالشاعر يبني نصه على حوار بين النيل ونيويورك وهما الصوتان الرئيسان في النص. ولما كان الحوار يتسع لدخول أصوات أخرى كان لابد من أن تكون عالية لتسمع وتتميز عن غيرها. وقد وظف الشاعر تقنية النبر البصري في المقطع الذي يمثل مداخلة الحمامة فكتبه ببنط غليظ ليسجل للقارئ نبرة الصوت المتميزة عن غيرها من الأصوات والتي يتطلبها نطق المقطع تسجيلا بصريا.

الفصل الرابع

التشكيل البصري وعلامات الترقيم

ونعني بعلامات الترقيم: «وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات؛ لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام»[1].

إن علامات الترقيم ليست ترفا كتابيا زائدا كما قد يتبادر إلى أذهان البعض «وإنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب»[2]. ويدل على أهمية علامات الترقيم قدم اعتناء الإنسانية بها. فقد كان «أول جهاز شبه منتظم للترقيم أوجده النحوي الإغريقي أرسطوفان البيزنطي حوالي (257 – 180 ق. م)»[3] ثم استمرت النظم الترقيمية في التطور والنمو حتى وصلت إلى صورتها الراهنة، وأدائها المتميز على المستويين البنائي والصوتي. فعلامات الترقيم «تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية. أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت»[4] من خلال تمظهرها في جوار الأبجدية. وقد «بقي جانب آخر من

(1) أوكان، عمر – دلائل الإملاء وأسرار الترقيم – ط1 – أفريقيا الشرق – طرابلس – 2002م – ص103

(2) العوني، عبد الستار – مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم – مجلة عالم الفكر – مج 26 – ع2– الكويت – 1997م– ص 305

(3) العوني، عبد الستار – مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم – ص266

(4) داغر، شربل – الشعرية العربية الحديثة – ط1 – دار توبقال – المغرب – 1988م– ص24

لغة الحديث لم تستطع الأبجدية كما نعرفها نقله إلى القارئ هو نبرة الصوت وإشارات المتحدث، وهكذا لم يستطع الكاتب إيصال أفكاره إلى القارئ على النحو المناسب من الوضوح والتأكيد والتعجب كما لو كان قارئا لما كتب، لذلك كان لابد من التوصل إلى رموز بصرية أخرى تعبر عن هذا الجانب في اللغة المنطوقة ولا تستطيع الأبجدية القيام به فكانت علامات الترقيم»[1]. فهي تقوم «بضبط نبرة الصوت في الكتابة وبالتالي ليعَوضَ الصوتَ كليةً بالعين، وسرها الكبير هو وظيفة كونها مخرج المشهد، فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا، ويدينا، وجسدنا كله»[2]. فعلامات الترقيم دوال **بصرية** تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري «مثل الوقف، والنبر، والتنغيم، والإيقاع، والمدى، وسرعة الدفق، والمفصل فضلا عن الوصل والفصل. لكن الترقيم لا يشمل هاتيك المسائل في ذاتها بل من جهة تسجيلها **بصريا** في غضون السلسلة المكتوبة قصد المساعدة على إتقان القراءة الجهرية، وصون المعنى عن الالتباس، وتمكين الكلام من الاحتفاظ على شحنته العاطفية وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه»[3].

وبالرغم من ما لعلامات الترقيم من أهمية كبيرة إلا أنها لم تنل ما تستحقه من البحث المعمق الذي يكشف عن دورها في البنية النصية من زاوية **التشكيل البصري** في الشعر العربي الحديث. ومرد ذلك في اعتقادنا إلى تأخر دخولها إلى ميدان الكتابة العربية. فقد «وضع قواعدها في الكتابة العربية أحمد زكي باشا سنة 1911م على أسس تنفسية تنغيمية في المقام الأول»[4]. كما يرجع تجاهل دراسة علامات الترقيم إلى النظرة الهامشية التي منيت بها والتي اعتبرتها هامشا ملحقا بمتن (أهم

---

(1) رضوان، أحمد و الفريح، عثمان – التحرير العربي – ط6 – مطابع جامعة الملك سعود– الرياض- 1997م– ص82

(2) بنيس، محمد – الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها – ط3– ج 3 – دار توبقال– المغرب- 2001م– ص 122، 123

(3) العوني، عبد الستار – مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم – ص 292

(4) العوني، عبد الستار – المرجع السابق – ص 308

منه) هو الأبجدية ممثلة في قوتها التواصلية وقابليتها للتأويل. ولذلك لم تتجاوز دراستها في الثقافة العربية تحديد وظائفها في تنظيم الكلم في مباحث تعليم التحرير والإملاء بشكل عام.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح في هذا السياق هو:

لم ندرس علامات الترقيم في النص الشعري ما دامت ذات وظائف ثابتة واستعمالات كتابية محددة مسبقا؟

إن **الشعر العربي الحديث** يستمد تقنياته الإبداعية من انحرافاته الأسلوبية التي طالت معايير البنى الموسيقية، واللغوية، وصولا إلى **الشكل البصري** للنص. كما أن طبيعة **الشعر العربي الحديث** تنشد الإفلات من القيود المؤسسية المرعية مما يعني أنه لا يرغب في تحمل المزيد من القيود والمعايير مثل علامات الترقيم. لكن **الشعر العربي الحديث** استدرج علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي وعاملها معاملة الدوال اللغوية وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها. وبالنظر في تجليات علامات الترقيم نجدها تتمظهر في محورين رئيسين في **الشعر العربي الحديث**.

1- محور علامات الوقف.

2- محور علامات الحصر.

1- محور علامات الوقف.

ونعني بعلامات الوقف: علامات الترقيم التي«توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، النقطة - الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف»[1].

(1) أوكان، عمر - دلائل الإملاء وأسرار الترقيم - ص 105

وقد استعملت علامات الوقف في الشعر العربي ضمن دلالاتها الوظيفية وفي مواضعها المحددة مسبقا. وقد اكتسب بعضها دلالات ومواضع جديدة، وبعضها الآخر تطور في اتجاه تكوين علامات ترقيمية جديدة تناسب روح **التشكيل البصري** في **الشعر العربي الحديث**. ولذا فإننا سنقارب علامات الوقف على أساس إنتاج الدلالة الجديدة، وابتكار العلامة الجديدة في **الشعر العربي الحديث**.

1-1- النقطة.

[صورتها **البصرية** هي .]

«وهي تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعرابا، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة»[1].

ومن الأمثلة على استعمال النقطة في ما وضعت من أجله نص لأشجان هندي بعنوان «دانة»[2]:

والعدمُ

يغرد بينها ولعا،

وبالأغصان يلتحم.

أقوم لتقعد الدنيا.

فقد استعملت الشاعرة النقطة في موضعها المحدد في نهاية الجملتين الثالثة والرابعة لتسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في انتهاء الكلام تسجيلا **بصريا**.

وبتتبع التطورات التي طرأت على النقطة في **الشعر العربي الحديث** نجدها

---

(1) أوكَان، عمر - دلائل الإملاء وأسرار الترقيم - ص106

(2) هندي، أشجان - للحلم رائحة المطر - ط1- دار المدى - دمشق - 1998م- ص69

أخذت منحيين يتمثل أحدهما في تسجيل دلالة جديدة. ويتمثل الآخر في ابتكار علامة نقطية جديدة.

1-1-1- نقطة التوقف الوزني.

[صورتها البصرية هي .]

ونعني بنقطة التوقف الوزني: وضع نقطة في نهاية السطر الشعري للدلالة على توقف الوزن المنساب مع تدفق المشاعر في مادة القول الشعري.

ومن النصوص المبنية بتقنية نقطة التوقف الوزني نص لدرويش بعنوان «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»[1]:

1- وأريد أن أتقمص الأشجار:

2- قد كذب المساء عليه، أشهد أنني غطيته بالصمتِ

3- قرب البحرِ

4- أشهد أنني ودعته بين الندى والانتحار.

فالمقطع من بحر الكامل ووحدته العروضية «مُتَـفَاعلن» المتحولة في بعض الأسطر إلى «مـتْـفاعلن»:

1- متـفاعلن | متـفاعلن | متْـفاعـ

2- لن | متـفاعلن | متـفاعلن | متـفاعلن | متْـفاعلن | متـفاعـ

3- لن | متْـفاعـ

4- لن | متـفاعلن | متْـفاعلن | متْـفاعلن | متْـفاعلان.

يتضح من تقطيع الأسطر انسياب الوزن مع تدفق المشاعر في مادة القول

---

(1) درويش، محمود - ديوان محمود درويش - ج1- ص549

الشعري إذ أن تفعيلات الكامل لا تقف مكتملة في نهايات الأسطر [1- 2 - 3]- أي أنها حسب المصطلح العروضي مدورة - بالرغم من إمكانية توقف العبارات بوضع نقطة توقف عادية بعد كلمة: الأشجار، أو عليه، أو البحر، ويتم معها المعنى. لكن الشاعر لم يفعل لأن المقطع يشكل دفقة شعورية متصلة يتطلب اتصالها التحام الوزن بها ومجاراته لها مما أدى إلى انسياب الوزن وانعطافه مع الدفقة وعدم توقفه إلا بتوقفها وانتهاءها في السطر الرابع. وقد وضع الشاعر نقطة التوقف الوزني في نهاية السطر الرابع ليسجل للمتلقي دلالة انتهاء الوزن تسجيلا بصريا.

2-1-1- نقطتا التوتر.

[صورتها البصرية هي . .]

ونعني بنقطتي التوتر: وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية.

وقد ابتكرت نقطتا التوتر في **الشعر العربي الحديث** ووظفت في إطار التلقي **البصري** لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها **البصرية** على توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية.

ومن النصوص المبنية بتقنية نقطتي التوتر الدالة **بصريا** على التوقف المؤقت لنبرة صوت المنشد نص لعبد العزيز المقالح بعنوان «الجلاء . . والشهداء»[1]:

هذا هو الجلاء . .

فلتكتبوا على النجوم . . في السماء

قصتهُ

قصة زحفنا الطويل

---

(1) المقالح، عبد العزيز - ديوان عبد العزيز المقالح - ص77

لتكتبوا قصة كل الشهداء

لتحفروا على صحائف الأحداق.. في القلوب

حكاية الأبطال في الجنوب

تتجلى نقطتا التوتر في السطر الأول والثاني والسادس. ويظهر توتر الشاعر من عنوان النص الذي يفترض أن يكون «الشهداء والجلاء» أي بتقديم سبب الجلاء أولاً ثم النتيجة. لكن ارتفاع حدة توتر الشاعر قلبت المعادلة وجعلته يقدم النتيجة على السبب فكتب «الجلاء.. والشهداء». ويعمق دلالة التوقف التوتري وجود نقطتي التوتر في السطر الأول إذ لو لم يكن متوترا لوضع في نهايته النقطة المفردة التي تشير إلى التوقف الطبيعي لانتهاء العبارة. كما يدل على توتر الشاعر إسقاطه الروابط النحوية من موضع النقطتين في السطرين الثاني والسادس. وتقدير العبارتين بعد إعادة الروابط:

فلتكتبوا على النجوم (و) في السماء قصته.

لتحفروا على صحائف الأحداق (و) في القلوب حكاية الأبطال في الجنوب.

وبناء على ما تقدم نتبين أن الشاعر وظف نقطتي التوتر ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في توقفه عن النطق لحظات بسبب توتره. وقد سجلت النقطتان التوتريتان هذه السمة للمتلقي **تسجيلا بصريا**.

2-1- نقط الحذف.

[صورتها البصرية هي ...]

«وتسمى أيضا نقط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة»[1].

1- أوگان، عمر - دلائل الإملاء وأسرار الترقيم - ص119

ومن النصوص التي استعملت نقط الحذف في ما وضعت من أجله نص للسياب بعنوان «نهاية»[1]:

أحقا نسيتِ اللقاء الأخير؟

أحقا نسيتِ اللقاء. . . ؟

فقد استعمل الشاعر نقط الحذف للدلالة على البتر والاختصار في طول الجملة وتقدير المحذوف هو: الأخير.

ومن النصوص المبنية بتقنية نقط الحذف لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي بصريا نص لصلاح عبد الصبور بعنوان «أبي»[2]:

. . . وأتى نعي أبي هذا الصباح

نام في الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوي والرياح

ورفاق قبلوه خاشعين

وبأقدام تجر الأحذية

وتدق الأرض في وقع منفر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعي أبي

تتجلى نقط الحذف في بداية السطر الأول. فالشاعر يصور في هذا النص صدمة تلقيه نعي أبيه بأسلوب قصصي. وقد أربكت الصدمة الشاعر وأدت إلى تلعثمه في سرد قصة تلقيه نعي أبيه. ويدل على تلعثمه في الكلام ابتداؤه النص بداية غير عادية حيث بدأ بمحذوف ثم عطف عليه بالواو التي تشير من خلال موقعها في

---

(1) السياب، بدر شاكر - ديوان بدر شاكر السياب - ج1- ص 91

(2) عبد الصبور، صلاح- ديوان صلاح عبد الصبور - ج1 - ص23

مطلع النص إشارتين، الأولى: وجود معطوف عليه محذوف. والأخرى: أن جملة البداية هي امتداد لذلك المعطوف عليه المحذوف الذي حاول الاحتفاظ بصدارة النص إلا أنه لم يفلح نظرا لتلعثم الشاعر. ويؤكد هاتين الإشارتين عدم اتباع الشاعر التسلسل الطبيعي للأحداث في أثناء عرضه قصة النعي مقدما الأهم على المهم من عبارات النص. فقد قدم المعطوف في أول النص ثم جاء بالمعطوفات عليها في إثره والترتيب الصحيح لعبارات النص هو:

نام في الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوي والرياح

ورفاق قبلوه خاشعين

وبأقدام تجر الأحذية

وتدق الأرض في وقع منفر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعي أبي هذا الصباح.

فقد علم الرفاق موت الأب نائما في الميدان مشجوج الجبين فودعوه. ثم ذهبوا إلى أهله يتمطون في مشية متثاقلة كأنهم يجرون أحذيتهم وقد بدا التعب من إيقاعات خطواتهم. ثم طرقوا الباب وقدموا للشاعر نعي أبيه. هذا هو التسلسل الطبيعي لأحداث قصة النعي. لكن الشاعر اختار العبارة الأكثر تعبيرا عن تجربته الشعرية وجعلها في بداية النص / الأحداث. وقد تحولت هذه العبارة إلى محور افتتاحي لدورات النص ومركز دلالي تولدت منه عباراته؛ لذلك كررها الشاعر في نهاية المقطع الأول وفي وسط النص وخاتمته.

وبناء على ذلك نتبين أن الشاعر وظف نقط الحذف ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في تلعثمه عند نطق السطر الأول من النص. وقد سجلت نقط الحذف هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا.

وبتتبع التطورات التي طرأت على نقط الحذف في **الشعر العربي الحديث** نجدها أخذت في التمدد الأفقي مكونة علامة ترقيم جديدة اصطلحنا على تسميتها: المد النقطي.

1-2-1- المد النقطي.

[صورته البصرية هي......]

ونعني بالمد النقطي: مد أربع نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين، أو سطرا كاملا، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر.

وقد وظف المد النقطي في محورين رئيسين في **الشعر العربي الحديث** هما:

1- سمات الأداء الشفهي.

ومن النصوص التي وظفت المد النقطي لتسجيل سمة من **سمات الأداء الشفهي** نص للسياب بعنوان «الأسلحـة والأطفـال»[1]:

عصافير؟!

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية؛

وألحانها الحلوة الصافيـة

تغلغل فيها نداء بعيد:

« حديد عتـ.... ـيق

رصا... ص

حديـ.... ـد »

(1) السياب، بدر شاكر - ديوان بدر شاكر السياب - ج1- ص569

يتجلى المد النقطي في السطرين السادس والثامن. فالشاعر يأخذ من تاجر خردة الحديد والرصاص الذي يجوب الأحياء بحثا عن سلعته محورا دلاليا في هذا النص. ويركز الشاعر على ندائه المتكرر مطلع كل شارع جديد: [حديد عتيـ. . . . ق، رصا. . . ص، حديـ. . . . ـد] ويكرره في بداية كل مقطع من مقاطع نصه. وقد وظف الشاعر تقنية المد النقطي في السطرين السادس والثامن ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في مد نبرة الصوت في موضع المد النقطي. وقد سجل المد النقطي هذه السمة للمتلقي تسجيلا **بصريا**.

ومن النصوص التي وظفت المد النقطي للدلالة على سمة من **سمات الأداء الشفهي** نص لبلند الحيدري بعنوان «حوار عبر الأبعاد الثلاثة»[1]:

أوشك أن أضحك لولا أني

أترسب في الظن

فأوشك أن أبكي

- صه. . لا تحك. . لا تحك. . لا

- اصمت. . . اصمت

. . . .

وصمت. . وها أني

أسقط في بعدي الأول

يتجلى المد النقطي في السطر السادس. وقد وظف الشاعر تقنية المد النقطي في هذا السطر ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في الصمت للحظات امتثالا لأمر الصمت الوارد في السطر الخامس. وقد سجل المد النقطي هذه السمة للمتلقي تسجيلا **بصريا**.

---

(2) الحيدري، بلند - ديوان بلند الحيدري - ص666

2- دلالة الفعل.

ومن النصوص التي وظفت المد النقطي لتجسيد دلالة الفعل نص لفدوى طوقان بعنوان «نبوءة العرافة»[1]:

مددت نحوهم يدي

ناديت في حزني وفي نحيبي

يا إخوتي لا تقتلوا حبيبي

لا تقطفوا العنق الفتي

سألتكم بالحب، بالقربى سألتكم وبالحنان

يا إخوتي لا تقتلوه

لا تقتلوه

لا تقـ. . . .

يتجلى المد النقطي في السطر الأخير من النص. فالشاعرة تصور في هذا النص الدقائق السابقة لمقتل حبيبها ورجاءها أن لا يقتل مستعطفة القتلة ومبدية الحزن له وقد أخذ رجاءها يتسارع بتسارع خطوات تنفيذ القتل في حين أخذت عباراتها تتناقص بتناقص الوقت في اتجاه التنفيذ. وقد تناقصت عباراتها من خمس كلمات في السطر الخامس، إلى كلمتين في السطر السادس إلى كلمة واحدة في السطر السابع، وصولا إلى أقل من نصف كلمة في السطر الأخير:

لا تقـ. . . .

وقد وظفت الشاعرة تقنية المد النقطي في هذه الكلمة لتجسد للمتلقي دلالة مفادها أن فعل بتر رأس حبيبها قد وقع متزامنا مع لحظة النطق بكلمة لا تقتلوه التي بترت عند الحرف الثاني لهول ما رأت الناطقة. وقد جسد المد النقطي دلالة البتر للمتلقي تجسيدا **بصريا**.

---

(1) طوقان، فدوى – ديوان فدوى طوقان – ص599

3-1- علامة الانفعال.

[صورتها البصرية هي !]

«وهي تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك»[1]

وتسمى خطأ '' علامة تعجب '' أو '' نقطة تعجب ''؛ لأن التعجب ليس إلا تعبيرا عن حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال»[2].

ومن النصوص التي استعملت علامة الانفعال في ما وضعت من أجله نص لحجازي بعنوان «الرحلة ابتدأت»[3]:

يا أيها الفقراء!

يا أبناءه المنتظرين مجيئه.. هو ذا أتى!

فقد استعمل الشاعر علامة الانفعال للدلالة على انفعال النداء الذي يعد أحد المواضع الطبيعية لعلامة الانفعال.

ومن النصوص المبنية بتقنية علامة الانفعال لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي نص لأمل دنقل بعنوان «الموت في.. الفراش»[4]:

- **أندية ليلية.**

كتابة ضوئية.

الصحف الدامية العنوان.. بيض الصفحات.

حوائط، وملصقات..

تدعو لرؤية (الأب الجالس فوق الشجرة)

والثورة المنتصرة!

---

(1) العوني، عبد الستار - مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم - ص281

(2) أوگان، عمر - دلائل الإملاء وأسرار الترقيم - ص 115

(3) حجازي، أحمد عبد المعطي - ديوان أحمد عبد المعطي حجازي- ص493

(4) دنقل، أمل- الأعمال الشعرية الكاملة - ص250

تتجلى علامة الانفعال في السطر الأخير. فالشاعر يصور في هذا النص متناقضين واقعيين من خلال ما تعج به الحوائط من ملصقات بعضها دعائي للفيلم الذي لعب دور بطولته المطرب المصري عبد الحليم حافظ وعنوانه [أبي فوق الشجرة] وبعضها الآخر يتحدث عن الثورة. وقد أدت هذه الثنائية الضدية إلى انفعال الشاعر وجعلته ينطق عبارة [والثورة المنتصر] بنبرة استفهام استهزائية محملة بنكهة السخرية والتهكم ومرارة اليأس والتشكيك: أي ثورة منتصرة!!!!!! وقد أدى وضع الشاعر علامة الانفعال إلى قلب معنى كلمة المنتصرة إلى المهزومة وتغيير مجرى الدلالة. ويرجح هذه الدلالة تاريخ كتابة النص الوارد في نهايته وهو عام 1970م مما يعني أنه قيل بعد نكسة عام 1967م التي أجهضت معها أحلام العرب الكبرى وعلى رأسها الثورة العربية التي ضربت إذاك في صميمها. وقد وظف الشاعر تقنية علامة الانفعال ليسجل للمتلقي هذه السمة من سمات الأداء الشفهي والتي تتمثل في السخرية والمرارة تسجيلا بصريا.

4-1- علامة الاستفهام.

[صورتها البصرية هي ؟]

وقد شاع استعمالها في الشعر العربي الحديث للدلالة على الاستفهام.

ومن الأمثلة على استعمال علامة الاستفهام في ما وضعت من أجله نص لسعاد الصباح بعنوان «إلى تقدمي من العصور الوسطى»[1]:

أمثقف؟

ويقول في وأد النساء...

فأي ثقافة هذي.. وأي مثقفين؟

---

(1) الصباح، سعاد - فتافيت امرأة - ط8- دار سعاد الصباح - الكويت - 1994م- ص 71

فقد استعملت الشاعرة علامة الاستفهام في موضعها المحدد بعد الاستفهام مباشرة.

ومن النصوص المبنية بتقنية علامة الاستفهام لتسجيل سمة من **سمات الأداء الشفهي** نص للسياب بعنوان «تموز جيكور»[1]:

جيكور ستولد من جرحي،

من غصة موتي، من ناري،

سيفيض البيدر بالقمح،

والجرن سيضحك للصبح،

والقرية دارا عن دار

تتماوج أنغاما حلوه،

والشيخ ينام على الربوه؟

والنخل يوسوس أسراري.

تتجلى علامة الاستفهام في السطر السابع. فالشاعر يستبعد في هذا النص عودة جيكور إلى سابق عهد الهناء والوئام من خلال تصوره سائلا في خياله يسأله قائلا: هل ستولد جيكور من جديد؟ فيستقبل الشاعر هذا السؤال باستنكار يدفعه إلى الرد بسيل من الأسئلة الاستنكارية اليائسة التي لم يصغها على الطريقة التقليدية للسؤال أي باستخدام أي من أدوات الاستفهام المعروفة. وقد استبدل الشاعر بأدوات الاستفهام نبرة الصوت الدالة على الاستفهام. غير أن هذه النبرة ودلالتها غابت بغياب الصوت عند الكتابة. لكن الشاعر وظف علامة الاستفهام ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في نبرة الصوت الاستفهامية الغائبة تسجيلا بصريا.

---

(1) السياب، بدر شاكر – ديوان بدر شاكر السياب – ج1– ص 410

5-1- نقطتا التفسير.

[صورتها البصرية هي :]

«وتسميان نقطتي البيان، ونقطتي التوضيح. وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين»[1].

ومن النصوص التي استعملت نقطتي التفسير في ما وضعت من أجله نص لأحمد دحبور بعنوان «أجراس الميلاد: 1974»[2]:

والحق أقول:

ستحاورني طرقات غامضة،

ويقاتلني زمن صعب،

وستنبحني أجراس لصوص الهيكل،

بعد سؤالي الأول،

أعرفها: لن تعبر عني الكأس المره

فقد استعمل الشاعر نقطتي التفسير في موضعها المحدد مرتين في هذا المقطع: الأولى في موضع القول وبعد فعله مباشرة، والأخرى في موضع التوضيح والتبيين.

ومن النصوص المبنية بتقنية نقطتي التفسير لتسجيل سمة من **سمات الأداء الشفهي** نص لأمل دنقل بعنوان «خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»[3]:

ونحن ساهرون في نافذة الحنين

نقشر التفاح بالسكين

---

(1) أوگان، عمر - دلائل الإملاء وأسرار الترقيم - ص 117

(2) دحبور، أحمد- ديوان أحمد دحبور - ص 380

(3) دنقل، أمل - الأعمال الشعرية الكاملة - ص 399

ونسأل الله القروض الحسنة

فاتحة :

آمين .

تتجلى نقطتا التفسير في السطر الرابع. فالشاعر يضع نقطتي التفسير بعد كلمة فاتحة ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في نطق الكلمة بنبرة صوت عالية فيها طلب للمخاطب بأن يقرأ الفاتحة. وقد فهم المخاطب المراد من نبرة الصوت وهو طلب الشاعر منه قراءة سورة الفاتحة فامتثل وتلاها بدليل وجود خاتمتها المتمثلة في كلمة [آمين]. غير أن هذه النبرة ودلالتها غابت عند الكتابة. لكن الشاعر وظف نقطتي التفسير ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تمثل في نبرة الصوت الطلبية الغائبة تسجيلا **بصريا**.

وقد حقق الشاعر بتوظيف نقطتي التفسير الإيجاز من طريقين. الأول: أن نقطتي التفسير قامتا مقام الفعل قولوا أو اقرأوا، والآخر: أن نقطتي التفسير أغنتا عن ذكر المقول وهو سورة الفاتحة وتقدير الكـلام: قولوا أو اقرأوا سورة الفاتحة.

6-1- الفاصلة.

[صورتها البصرية هي ،]

«وتدل على الوقوف القليل في الجملة الواحدة»[1] وقد استعملت الفاصلة في الشعر العربي الحديث ضمن دلالتهما الوظيفية، ولم نرصد لها - في حدود بحثنا - أي توظيف فني جديد.

ومن النصوص التي استعملت الفاصلة في ما وضعت من أجله نص لخليل حاوي بعنوان «المجوس في أوربا»[2] :

---

(1) العوني، عبد الستار - مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم - ص 281

(2) حاوي، خليل - ديوان خليل حاوي- ص143

ودخلنا مثل من يدخل

في ليل المقابر،

أُوقدت نار، وأجسام تلوت،

رقصة النار على ألحان ساحر،

فاستحالت عتمات السقف

بلورا، ثريات، وزرقة

فقد استعمل الشاعر الفاصلة في هذا المقطع في موضعها الدال على الوقف القليل في الجملة الواحدة.

7-1- الفاصلة المنقوطة.

[صورتها البصرية هي ؛]

«وتدل على الوقف المستطيل في الجملة الواحدة، أو فصل الجمل المستطيلة المتتابعة التي ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد»[1] وقد استعملت الفاصلة المنقوطة في الشعر العربي الحديث ضمن دلالتها الوظيفية الطبيعية ولم نرصد لها - في حدود بحثنا - أي توظيف فني جديد.

ومن النصوص التي استعملت الفاصلة المنقوطة في ما وضعت من أجله نص لأحمد مصطفى بعنوان «العبور إلى زمن البنادق»[2] :

تعودين . . ؛ ينبض فيك الإباء؛ وتصبح فيك

العيون صواعق

تقاتل فيك القناطر والرمل؛

---

(1) العوني، عبد الستار - مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم - ص281

(2) مصطفى، أحمد - مرايا الزمن المعتم - ط1- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1983م- ص43

فقد استعمل الشاعر الفاصلة المنقوطة في موضعها الدال على فصل الجمل المستطيلة المتتابعة المرتبطة بمعنى واحد أو موضوع واحد. والموضوع الذي ترتبط به الجمل في هذا المقطع هو: عودة حبيبة الشاعر.

2- محور علامات الحصر.

ونعني بعلامات الحصر: علامات الترقيم التي تستعمل لحصر جزء من النص الشعري «وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي تشتمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان»[1].

وقد استعملت علامات الحصر في **الشعر العربي الحديث** ضمن دلالاتها الوظيفية وفي مواضعها المحددة مسبقا. وقد اكتسب بعضها دلالات ومواضع جديدة، وبعضها الآخر تطور في اتجاه تكوين علامات ترقيمية جديدة تناسب روح التشكيل البصري في **الشعر العربي الحديث**. ولذا فإننا سنقارب علامات الحصر على أساس إنتاج الدلالة الجديدة، وابتكار العلامة الجديدة في **الشعر العربي الحديث**.

2-1- العارضة.

[وصورتها **البصرية** هي –]

«ويطلق عليها الشرطة أيضا، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها: في أول الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما بـ قال، أو أجاب، أو رد، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين، ولحصر أرقام الصفحات، وتركيب المصطلحات»[2].

هذه هي الدلالات الوظيفية للعارضة التي سار عليها الاستعمال الترقيمي الشائع

---

(1) أوگان، عمر – دلائل الإملاء وأسرار الترقيم – ص 121
(2) أوگان، عمر _ دلائل الإملاء وأسرار الترقيم – ص121

في الكتابة. ونظرا لتنوع استعمالاتها فإن ما يهمنا منها هو ما يتعلق بدلالات المتن الشعري.

ومن الأمثلة على استعمال العارضة للدلالة على الجملة الاعتراضية نص لأحمد دحبور بعنوان «الفهد ينشر أسراره»[1]:

أبرق الفهد أن العرائس يسرحن في قلبه،

وفلسطين - في حلم كامل - كاملة.

فقد استعمل الشاعر العارضة في أول شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور وصفته وآخرها للدلالة على أن ما حصر بين العارضتين: جملة اعتراضية.

ومن النصوص التي استعملت العارضة للدلالة على فصل الكلام بين شخصين متحاورين نص لأحمد دحبور بعنوان «ثلاثة خطوط أفقية»[2]:

- البحر من ورائكم!

- ماذا وراء البحر؟

خليفة يسلبنا القوت وغار النصر؟

- البحر من ورائكم!

- نحن نريد البحر

وقد استعمل الشاعر العارضة في بداية الأسطر للدلالة على دوران الكلام بين متكلم ومخاطب، وقد فصلت العارضة بين صوته وصوت مخاطبيه وميزت كلا منهما عن الآخر.

وبتتبع التطورات التي طرأت على العارضة في **الشعر العربي الحديث**؛ فقد

(1) دحبور، أحمد - ديوان أحمد دحبور - ص359

(2) دحبور، أحمد - ديوان أحمد دحبور - ص122

وجدنا أنها مالت إلى التمدد الرأسي مكونة علامة ترقيمية جديدة اصطلحنا على تسميتها: العارضة المائلة.

1-1-2- العارضة المائلة.

[صورتها البصرية هي /]

ونعني بالعارضة المائلة: وضع عارضة رأسية مائلة بين مفردتين، أو عبارتين، أو أكثر في النص الشعري للدلالة على التوحد والتوقف.

ومن النصوص المبنية بتقنية العارضة الرأسية المائلة الدالة بصريا على التوحد نص لأدونيس بعنوان «قداس بلا قصد»[1]:

كيف يقرؤك، أيتها المرأة / كيف يقرؤك،

أيتها المدينة؟

....

....

ألهذا يقول للمرأة / المدينة:

أكتب لأكون لك، وجهي نيزك وأنت الفضاء؟

تتجلى العارضة الرأسية المائلة في السطرين الأول والخامس. فالشاعر يبني نصه على توحد المرأة والمدينة. ولو لم يرد الشاعر التوحيد بينهما لوضع بينهما فاصلة مثلما فعل بين [يقرؤك وأيتها، وبين: لك ووجهي]. وقد وظف الشاعر تقنية العارضة الرأسية المائلة ليجسد للمتلقي التوحد بين المرأة والمدينة في الماهية والأهمية، والجنس، تجسيدا بصريا.

---

(1) أدونيس - الأعمال الشعرية الكاملة - ج2- ص373، 377

ومن النصوص المبنية بتقنية العارضة الرأسية المائلة الدالة **بصريا** على التوقف نص لسعد الحميدين بعنوان «رحلة عند نقطة العودة»[1]:

موقن أني إذا ما كنت بالدرب وأستل

خيوطا من نسيج العنكب المهزوز / أستف

جريعات من القصدير / أمتص بقايا العابرين

إنني ما زلت أحيا، ودمي الفائر يجري

وأنا أهذي / ربما أحلم... لا أعلم

لكني كما السائر / لا يدري مدى الدرب...

تتجلى العارضة الرأسية المائلة في السطر الثاني والثالث والخامس والسادس. وقد وظف الشاعر العارضة الرأسية المائلة في نفس وظيفة الفاصلة وذلك ليسجل للمتلقي سمة من **سمات الأداء الشفهي** تتمثل في التوقف القليل في الجملة الواحدة تسجيلا **بصريا**.

2-2- المزدوجتان.

[وصورتها البصرية هي « »]

«ويطلق عليهما البعض " علامة التنصيص " أو " علامة الاقتباس " وتوضعان في الحالات الموالية: لتمييز العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب، ولإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات، ولبيان أن لفظا ما مترجم، ولتمييز مستويات اللغة: أي ما تشتمل عليه الكلمة من أسباب وأوتاد، والاقتباسات»[2].

وقد تنوعت الاستعمالات الوظيفية للمزدوجتين. لكن ما يتعلق منها بدلالات المتن الشعري يقتصر على استعمالهما في مواضع الاقتباسات أو ما يعرف في

---

(1) الحميدين، سعد - الأعمال الشعرية - ص183

(2) أوكان، عمر _ دلائل الإملاء وأسرار الترقيم - ص 125

المدونة النقدية بـ «التناص». وهذا يعني أن استعمالهما في الشعر العربي الحديث يقع ضمن دلالتهما الوظيفية. ولم نرصد لهما - في حدود علمنا - أي توظيف فني جديد.

ومن الأمثلة على استعمال المزدوجتين للدلالة على الاقتباس / التناص نص للقصيبي بعنوان «واهِ عضدي»[1]:

وأنا أرقب أهلي.. بددا

تهوي في الريح.. على بدد

و« أخاك! أخاك! »..

فقد استعمل الشاعر المزدوجتين للدلالة على اقتباس جزء من نص لمسكين الدارمي على سبيل التناص إذ يقول الدارمي:

أخاك أخاك إن من لا أخا له   كساع إلى الهيجا بغير سلاح

3-2- الهلالان.

[صورتهما البصرية هي ( )]

«ويطلق عليهما البعض " القوسان " ويستعملان لأغراض كثيرة أهمها حصر: مقابل أجنبي لمصطلح تقني معرب، وأسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية، وعبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الاحتراس، والضبط، والأسماء الشخصية للمؤلفين، والأرقام الترتيبية وأرقام الإحالات وأرقام الهوامش المقابلة لها، وأرقام الولادة والوفاة»[2]. هذه هي الدلالات الوظيفية للهلالين التي سار عليها الاستعمال الترقيمي الشائع في الكتابة. وقد وظف الهلالان خارج دلالاتهما الوظيفية في محور واحد في الشعر العربي الحديث.

---

(1) القصيبي، غازي - قراءة في وجه لندن - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - 1997م- ص55

(2) أوگان، عمر - دلائل الإملاء وأسرار الترقيم - ص128

1-3-2- سمات الأداء الشفهي.

ومن النصوص المبنية بتقنية الهلالين لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي نص لأمل دنقل بعنوان «مزامير»[1]:

تساقط أدمعها في سهوم

والنجوم

(الغريقة في القاع)

تصعد.. واحدة.. بعد أخرى..

يتجلى الهلالان في السطر الثالث. فالشاعر يبني نصه على حصر صفة النجوم ملفتا النظر إلى التضاد القائم بين [النجوم والغرق، والسماء والقاع]. ويتطلب التضاد القائم في هذا النص قراءة المحصور بين الهلالين بنبرة صوت تبرز معناه التضادي القائم. وقد وظف الشاعر تقنية الهلالين ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في مد الياء والألف من كلمتي الغريقة والقاع تسجيلا بصريا.

وقد وظف الهلالان في النصوص الدرامية للتمييز بين الصوتين المتحاورين على مستوى الذات الشاعرة وحدها (المونولوج). وهذا ما يميز الهلالين عن تقنية العارضة التي توظف في النصوص الدرامية لتميز بين صوتي شخصين متحاورين.

ومن النصوص المبنية بتقنية الهلالين لتسجيل سمة التمييز بين صوتي الشاعر الخارجي والداخلي نص لأمل دنقل بعنوان «رباب»[2]:

صوت الشاعر الخارجي:

ليلتها: عيناك هاتان المليئتان بالفضول

....

---

(1) دنقل، أمل - الأعمال الشعرية الكاملة- ص301

(2) دنقل، أمل - الأعمال الشعرية الكاملة - ص221

. . . .

فقلت. . قلت لهما كل الذي أردت أن أقول. .

❋ ❋ ❋

صوت الشاعر الداخلي:

(. . كنا جارين طويلا

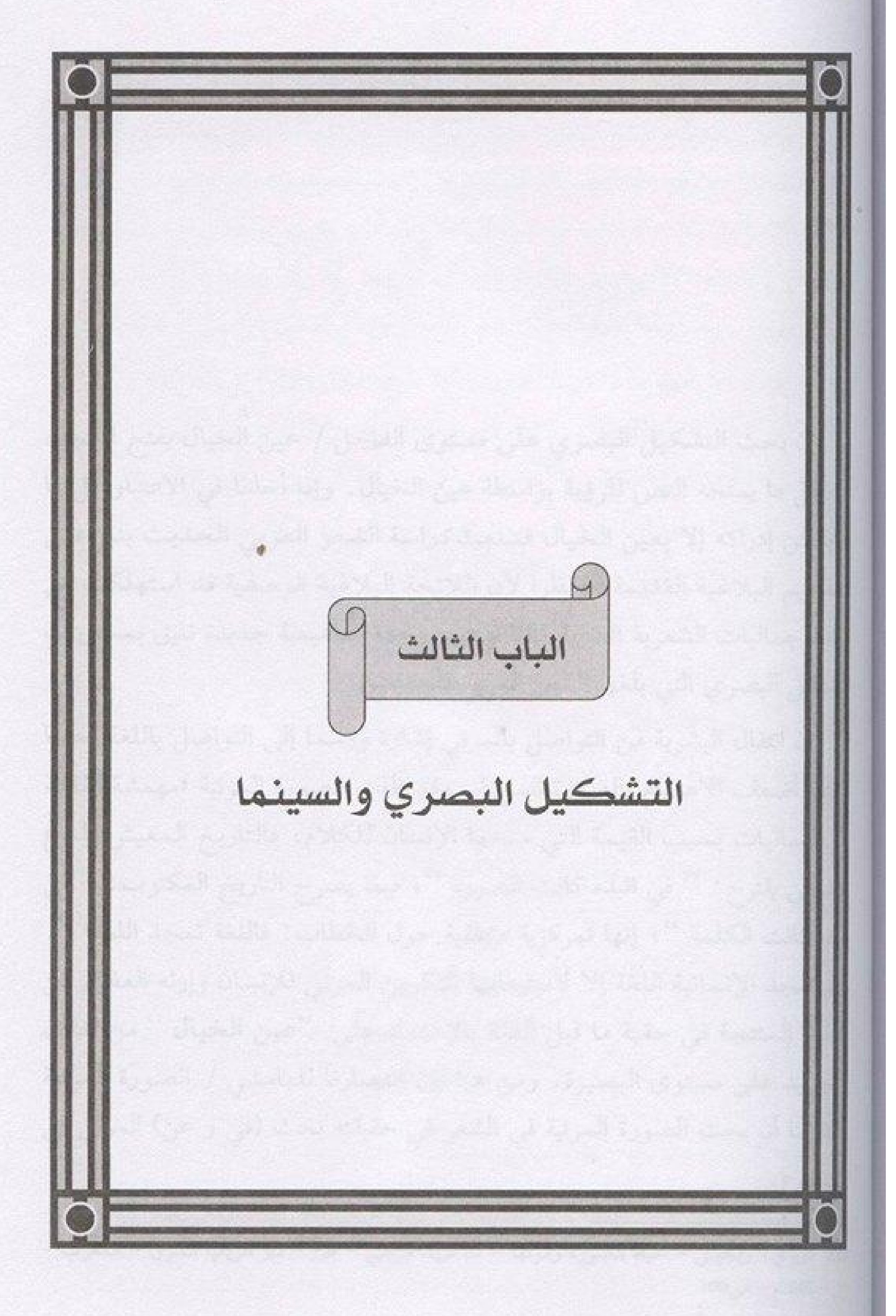
وخليج عيون خضر ترسو فيه

أشرعة الشوق

. . . .

. . . .)

يتجلى الهلالان في المقطع الثاني. فالشاعر يبني نصه بـ (المونولوج). وقد وظف الشاعر تقنية الهلالين ليمكن المتلقي من التفريق بين صوتيه. فالمقطع غير المحصور بين الهلالين يمثل الصوت الخارجي للشاعر (العالي). أما المقطع المحصور بين الهلالين فيمثل صوت الشاعر الداخلي للشاعر (المنخفض). وقد سجل توظيف الشاعر تقنية الهلالين للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في علو نبرة الصوت الخارجي وانخفاض نبرة صوت الداخلي تسجيلا بصريا.



الباب الثالث

التشكيل البصري والسينما

إن بحث **التشكيل البصري** على مستوى الداخل / عين الخيال يفتح المجال أمام كل ما يمنحه النص للرؤية بواسطة عين الخيال. وإذا أخذنا في الاعتبار كل ما لا يمكن إدراكه إلا بعين الخيال فسنعيد دراسة **الشعر العربي الحديث** بناء على المفاهيم البلاغية القديمة. ونظرا لأن اللائحة البلاغية الوصفية قد استهلكت في دراسة جماليات الشعرية العربية فإننا سنتجه وجهة مفاهيمية جديدة تليق بمستويات **التشكيل البصري التي بلغها الشعر العربي الحديث**.

إن انتقال البشرية من التواصل بالمرئي إشارة ورسما إلى التواصل باللغة تحدثا وكتابة أضعف الاهتمام بالصورة المرئية. وقد ظلت الصورة المرئية «مهمشة مقارنة مع اللسانيات بسبب القيمة التي منحها الإنسان للكلام، فالتاريخ المعيش للنوع الإنساني يقترح: " في البدء كانت الصورة "، فيما يصرح التاريخ المكتوب: " في البدء كانت الكلمة "، إنها تمركزية منطقية حول الخطاب: فاللغة تمجد اللغة»[1]. ولم تمجد الإنسانية اللغة إلا لاستيعابها التكوين المرئي للإنسان وإرثه العظيم من الصور المنتجة في حقبة ما قبل اللغة بالاعتماد على **"عين الخيال"** من خلال التجسيد على مستوى البصيرة. ومن هنا فإن انتصارنا للهامشي / الصورة المرئية يؤكد لنا أن بحث الصورة المرئية في الشعر في حقيقته بحث (في و عن) المرئي في المسموع.

---

(1) دوبري، ريجيس – حياة الصورة وموتها – ت فريد الزاهي – ط1 – دار أفريقيا الشرق – المغرب – 2002م– ص100

إن السينما «كانت في البداية بصرية وأصبحت منذ 1930م سمعية بصرية»[1]. وقد كان لاقترانها بالرواية واعتمادها عليها الفضل في اكتشاف العديد من التقنيات التي عرفت فيما بعد بأنها سينمائية وهي في الواقع روائية. ويرى أيزنشتاين «أن روايات دكنز قدمت لغريفيث عددا من التقنيات التي استوحاها لاكتشاف المونتاج. الانتقال من فصل إلى آخر في الرواية والمراد به التعبير عن الانتقال من زمان إلى آخر أوجد له السينمائيون معادلا وهو الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي»[2].

إن **الشعر العربي الحديث** لم يأخذ مقعد المشاهد أمام التطورات التي حدثت بظهور السينما. فقد بدأ «الاتصال الفعلي بين الشعر الحديث والسينما بين 1910-1920م بظهور الحركة الشعرية الإيماجية مع باوند التي كان لها تأثيرها الواضح في السينما والمتزامن مع تطورها. ويرجع ريتشاردسون علاقة الشعر الحديث بالسينما إلى جذرين أساسيين: الأول: شعر رامبو وويتمان أو ما يطلق عليه اسم الشعر الاحتفائي أي بدلالة الاحتفاء بالحياة لدى ويتمان واكتشاف تفاصيلها دون تفسيرها وذلك ببناء تتابع من الصور تقف وحدها معلنة ما اكتشفته دون تفسيره وبهذا المعنى يصبح كل من الشعر الحديث والفيلم في جزئهما الأوسع احتفائيين. أما الجذر الثاني: فهو بعض الشعراء التقليديين في أواخر القرن التاسع عشر أمثال روبرت براوننغ الذي يعتمد بقوة على المؤثرات الصوتية فيبني مشهدا من صور متعددة لكن المونولوج يقف دائما وإلى حد ما في طليعة الصورة فيحقق بذلك علاقة طباقية بين الصوت والصورة»[3].

إن **الشعر العربي الحديث** لم يكن بعيدا عن موجة التأثر بالحركة الإيماجية وبناء علاقة وطيدة بالتقنيات السينمائية «فقد تعلم الشاعر العربي المعاصر الكثير من تجربة الإيماجيين، ولكنه ولا ريب تعلم الكثير كذلك من الأسلوب السينمائي، إنه

---

(1) توسان، برنار - ما هي السميولوجيا - ت محمد نظيف - ط2 - دار أفريقيا الشرق - المغرب- 2000م - ص30

(2) الخراط، فتحي - في علاقة السينما بالأدب - الحياة الثقافية - ع53-تونس- 1989م-ص58

(3) صنكور، صفاء - الشعر العربي الآن: بحوث الحلقة الدراسية- مهرجان المربد الشعري 11- ط1- دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1995م- ص149، 148

يستخدم ما يسمى في الأفلام بالمونتاج إذ يلحق الصورة بالصورة أحيانا على نهج سريالي والسرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي»[1]، وقد نتج عن التقارب في العلاقة بين الشعر الحديث والسينما اتفاق في جوانب متعددة إذ «يبدو أن كلا من الفيلم والشعر الحديث متفقان على أن النقطة الأساسية هي ليست في إخبار المشاهد أو القارئ بما تعنيه الأشياء بل بجعله يكتشف ويشعر ويدرك هذا المعنى بنفسه. كما أنهما متفقان على مبدأ التجاوز الذي قام عليه المونتاج السينمائي، إلى جانب النزعة التصميمية العالية التي نراها في الفيلم والشعر الحديث نحو كسر الأنظمة والأشكال المهيمنة وتجاوزها لبناء نظام مستند إلى تجربة المبدع الذاتية واعتبار هذا التجاوز شرطا لتكون العمل الفني وتميزه»[2].

ولعل الجانب الأهم في العلاقة بين الشعر والسينما يتمثل في «الشعرية» ذلك الخيط السحري الذي ينتظم الفنون والسقف الذي تسعى كل الإبداعات بما فيها السينما إلى بلوغه. ولا تستطيع السينما بلوغه إلا من خلال لغتين: لغة القول، ولغة الصورة، فمن حيث لغة القول «فإن اللغة في السينما تعتمد بدورها صفات قد نجدها في اللغة عامة واللغة الشعرية بخاصة ومنها: الاقتصاد، الكثافة، الإيحاء، الانزياح، وهذا ما يوحد أفق التفكير في السينما في علاقتها بالشعر والعكس وارد أيضا»[3] ومن حيث لغة الصورة «فإن مفهوم الشعرية هنا يتحول إلى لحظة من لحظات تمفصل الفيلم واستعماله للصور السينمائية من خلال لقطة واحدة أو عدة لقطات متتالية استعمالا مجازيا. وعندما نقارب بعض الأفلام نكتشف أن هناك العديد من اللقطات تحيد عن نظام الكتابة النمطي الخطي المتبع وتلجأ إلى خرق هذا النظام عن طريق الإتيان بصورة أو لقطة – لقطات مكثفة تعمق مرسلة الفيلم من

---

(1) الخطيب، محمد كامل – قضايا وحوارات النهضة العربية: نظرية الشعر – ط1 – القسم الأول «المقالات» من مقالة لجبرا إبراهيم جبرا بعنوان: من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – 1996م – ص565

(2) صنكور، صفاء – الشعر العربي الآن – ص 150

(3) القمري، بشير – السينما والشعر– علامات – ج46 – م12 – جدة – ديسمبر 2002م – ص 128

خلال إلقاء الضوء على حدث ما أو إضاءة بعض أبعاد الشخوص»[1]. وبالنظر في تجليات **التشكيل البصري** والسينما نجد أن هناك ثلاث تقنيات سينمائية يمكن دراستها في فصلين لإبراز آليات اشتغالها في **الشعر العربي الحديث**.

ـ الفصل الأول: **التشكيل البصري** واللقطة السينمائية.

ـ الفصل الثاني: **التشكيل البصري** والمونتاج والسيناريو.

(1) القمري، بشير – السينما والشعر – ص131

الفصل الأول

التشكيل البصري واللقطة السينمائية

ونعني باللقطة السينمائية: «الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى»[1].

إن مفهوم اللقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة التي تعرف بأنها «أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة»[2]. وإذا كان الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من اللقطات المتضامة إلى بعضها فإن النص يتكون من مجموعة من الصور / اللقطات الشعرية المتضامة إلى بعضها. وقد قسم السينمائيون اللقطة قسمين على أساس «مبدأي المسافة والحركة»[3]. ولذا فإننا سنحلل **التشكيل البصري** الممارس بواسطة اللقطة السينمائية من خلال محورين رئيسين في **الشعر العربي الحديث**.

1- المحور الأول: تشكيل اللقطة المسافية.

ونعني باللقطة المسافية: اللقطة التي تتخذ شكلها على أساس قرب أو بعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير.

---

(1) كوريجان، تيموثي - كتابة النقد السينمائي - ت جمال عبد الناصر - ط1- المجلس الأعلى للثقافة - 2003م- ص55

(2) الصفراني، محمد - شعر غازي القصيبي: دراسة فنية - ط1- مؤسسة اليمامة الصحفية- سلسلة كتاب الرياض- ع 107- الرياض- 2002م- ص169

(3) أريخون، دانييل - قواعد اللغة السينمائية- ت أحمد الحضري- ط1- الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة- 1997م- ص24

وتنقسم اللقطة المسافية خمسة أقسام رئيسة. وقد رصدنا توظيف أقسام اللقطة المسافية كافة في الشعر العربي الحديث.

1-1- اللقطة القريبة: ل. ق.

ونعني باللقطة القريبة: اللقطة التي تقترب من الكادر إلى حد ما «فتبين رأس الشخصية على سبيل المثال»[1]. «والخاصة الرئيسة للقطة القريبة أنها تنقل المتفرجين لتقربهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة»[2].

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة القريبة نص لمي مظفر بعنوان «رسول»[3]:

ليلة أمس،
رأيت عصفورا يهيم حائرا،
يقرب من نافذتي..
يدق في زجاجها.
أوشكت أن أطوله
لكنه فر إلى السماء.
أأنت من بعثت هذا الطائر الخجول؟
فما الذي أردت أن تقول؟

تبدأ المصورة / الشاعرة بتبيين الكادر العصفور. وقد استبعدت المصورة البيئة المحيطة بالعصفور خارج إطار الصورة بالرغم من أن العصفور كان يقف على النافذة التي توفر إطلالة على العالم الخارجي. وتتميز هذه اللقطة / النص بأن

(1) كوريجان، تيموثي - كتابة النقد السينمائي - ص35
(2) سان، تيرسن - الإخراج السينمائي - ت أحمد الحضري - ط1- الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1983م- ص96
(3) مظفر، مي - ليليات - ط1- دار الشروق- عمان- 1994م- ص44

القرب تم من الطرفين الكادر [يقرب من نافذتي] والمصورة التي اقتربت من الكادر متأملة ومحدقة في وضع يماثل عمل عدسة الكاميرا اقترابا وابتعادا لأن القرب أو البعد قد يكون بالتحرك بالكاميرا أو من خلال العدسة (الزوم). وقد وظفت المصورة تقنية اللقطة القريبة لتجسد للمتلقي / المشاهد الكادر المراد تصويره تجسيدا **بصريا**.

2-1- اللقطة القريبة جدا: ل. ق. ج.

ونعني باللقطة القريبة جدا: اللقطة التي تقترب من الكادر بدرجة عالية جدا مركزة على جزء محدد منه كأن «تبين تفاصيل الرأس مثل العينين»[1]؛ أي أن اللقطة القريبة جدا تختلف عن اللقطة القريبة بانتقائها موضوعة معينة من الشيء المراد تصويره.

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة القريبة جدا نص لمحمد الفيتوري بعنوان «فليبق وجهك مشتعلا بالجمال»[2]:

. . وتدورين في جسدي
غابة من عيون بدائية الرغبات
تدورين في جسدي
أنا أعرف هذي العيون
التي تتعانق فيها الهزيمة والنصر
يتحد. . . والموت
في مجدها الأبدي الحزين
أنا أعرف هذي العيون
التي تتمرغ في سفحها قسوتي
وتسيل بحار حنيني

---

(1) كوريجان، تيموثي - كتابة النقد السينمائي - ص35

(2) الفيتوري، محمد - ديوان محمد الفيتوري- ج2 - ط1 - دار العودة - بيروت - 1979م- ص129

يعلن المصور / الشاعر من عنوان النص أنه يتجه إلى كادر عام هو: وجه امرأة، وهذا الكادر له تفاصيل عديدة: أسنان، وشفتان، وأنف، ووجنتان، وعينان، وجبين. لكن كاميرا المصور انتقت من بين تفاصيل الكادر العام جزئية معينة قربتها جدا وركزت عليها فأصبح الكادر هو: عينا المرأة وليس كل تفاصيل وجهها وهذه الصورة القريبة جدا للعينين تجعلهما تبدوان قريبتان من الشاشة / العين أو المخيلة بحيث يتيح قربهما الشديد للمتلقي / المشاهد التأمل فيهما واستخراج المعاني والمشاعر منهما. وقد أخذ المصور يصور ما فجرته صورة العينين القريبتين جدا من عينيه أو خياله من معاني. فرأى فيهما غابة من عيون بدائية الرغبات تدور في جسده إلى الحد الذي جلب له الدوار ودفعه إلى أن يؤكد على نفسه أنه يعرف العيون التي يتأملها أكثر من مرة [أنا أعرف هذي العيون]. وقد استرسل المصور في ذكر ما رآه فيها من صور متضادة مثل عناق الهزيمة والنصر، وتمرغ القسوة. هذه الثنائيات المتضادة تعكس تناقضا ظاهرا في إيحاءات العينين. وقد وظف المصور تقنية اللقطة القريبة جدا ليجسد للمتلقي / المشاهد الكادر المراد تصويره تجسيدا **بصريا**.

3-1- اللقطة المتوسطة: ل. م.

ونعني باللقطة المتوسطة: اللقطة التي تؤخذ للكادر من مسافة متوسطة «تقع في منتصف الطريق بين اللقطة القريبة وتلك البعيدة وهي تبين معظم - لا كل - أجزاء جسد الشخصية»[1].

واللقطة المتوسطة «هي لقطة للجسم أساسا يتم فيها استبعاد البيئة المحيطة به، وبذا يصبح الجسم هو محور الانتباه، ولهذه اللقطة فائدتها القصوى عند تطوير العلاقات بين الأفراد وإن كان ينقصها التركيز النفسي الذي توفره اللقطة القريبة»[2].

---

(1) كوريجان، تيموثي - كتابة النقد السينمائي - ص35

(2) سان، تيرسن - الإخراج السينمائي - ص 95

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة المتوسطة نص لصلاح عبد الصبور بعنوان «شنق زهران»[1]:

من أذان الظهر حتى الليل... يا الله

في نصف نهار

كل هذي المحن الصماء في نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع

كان زهران غلاما

أمه سمراء، والأب مولد

وبعينيه وسامه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبو زيد سلامه

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابه

اسم قريه «دنشواي»

يوجه المصور / الشاعر كاميرته نحو الكادر من مسافة متوسطة فلا هو بقريب لأن القرب في مثل هذه المواقف يكون لرجال السلطة والمصور ليس منهم، ولا هو ببعيد بدليل رؤيته للأوشام المنقوشة على جسد زهران. وقد بين المصور في لقطته المتوسطة معظم - وليس كل - أجزاء جسد الشخصية وقد بلغت نسبة التصوير نصف قامة الشخصية وإلى الزند تحديدا. وبما أن اللقطة المتوسطة هي لقطة للجسم أساسا فقد ركز المصور على جسم الشخصية فوصف تدلي الرأس ولون البشرة وجمال العيون وما نقش على الجسد من أوشام تاركا للمتلقي / المشاهد تحليل معاني رموز الأوشام، فالحمامة: رمز للسلام. وأبو زيد سلامة: رمز للشدة وقوة البأس. واسم القرية المنقوش على زند زهران: رمز للتوحد بالأرض التي يشنق من

(1) عبد الصبور، صلاح- ديوان صلاح عبد الصبور - ج1- ص18

أجلها زهران. وقد استبعد المصور البيئة المحيطة بالشخصية فلم يصور مكان تنفيذ الشنق ولا آلته ولا الجماهير الغفيرة التي تجمهرت لمشاهدة العملية. وبهذا أصبح الجسم هو محور الانتباه والمولد الرئيس لأحداث النص ومعانيه. وقد وظف المصور تقنية اللقطة المتوسطة ليجسد للمتلقي / المشاهد الكادر المراد تصويره تجسيدا بصريا.

4-1- اللقطة البعيدة: ل. ب.

ونعني باللقطة البعيدة: اللقطة التي تبتعد عن الكادر إلى حد ما لتكون شاملة و «تكشف كل جسد الشخصية في الكادر»[1].

وتقترب اللقطة البعيدة في خواصها المميزة من اللقطة البعيدة جدا إلا أنها تتميز «بوضوح أكثر لتفاصيل حركة الإنسان وإدراك أقل للبيئة المحيطة به ويصبح في إمكان المتفرج أن يركز انتباهه على كل ممثل على انفراد»[2].

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة البعيدة نص للسياب بعنوان «المومس العمياء»[3]:

الحارس المكدود يعبر

والبغايا متعبات

النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين

وعلى الشفاه أو الجبين

تترنح البسمات والأصباغ ثكلى باكيات

متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات

وكأن عارية الصدور

---

(1) كوريجان، تيموثي- كتابة النقد السينمائي - ص36

(2) سان، تيرسن - الإخراج السينمائي- ص94

(3) السياب، بدر شاكر - ديوان بدر شاكر السياب- ج1- ص512

أوصال جندي قتيل كللوها بالزهور

وكأنها درج إلى الشهوات

تزحمه الثغور

حتى يهدم أو يكاد.

يبتعد المصور / الشاعر عن الكادر المراد تصويره ليس لأنه آسن فحسب ولكن ليقدم لقطة شاملة تكشف كل جسد الشخصية في الكادر العام [الحارس، البغايا، عارية الصدور]. وقد ركز المصور على إظهار تهالك حركة عبور حارس المبغى بوصفها بالمكدودة لأن اللقطة البعيدة تتميز بتوضيح عال لتفاصيل حركة الإنسان. وقد عزف المصور عن تصوير حجرات المبغى وما تحويه من أثاث ومستلزمات المجون لأن إدراك البيئة المحيطة يقل في اللقطة البعيدة. وقد أصبح في إمكان المتفرج أن يركز انتباهه على كل ممثل في المشهد على انفراد: الحارس، ومجموعة البغايا اللائي حرمهن البغاء النوم، وعارية الصدور التي أكلت بثدييها حتى غدت متقطعة على جبهة البغاء كأشلاء جندي أو درج إلى الشهوات تطأه الثغور حتى انهدم أو كاد. وقد وظف المصور تقنية اللقطة البعيدة ليجسد للمتلقي / المشاهد الكادر المراد تصويره تجسيدا بصريا.

5-1- اللقطة البعيدة جدا: ل. ب. ج.

ونعني باللقطة البعيدة جدا: اللقطة التي تبتعد عن الكادر بعيدا جدا.

وهناك ثلاثة أغراض رئيسة لاستخدام اللقطة البعيدة جدا «الأول: توضيح المكان العام لأحداث الفيلم. والثاني: إلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث أثناء الفيلم خاصة حين يلزم إدراك حجم معركة معينة ومدى حدتها. والثالث: عندما يكون من الضروري عزل إنسان عن بيئته أي عرض موقف فلسفي بصورة مرئية»[1].

1- سان، تيرسن- الإخراج السينمائي - ص 93

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة البعيدة جدا نص لأمل دنقل بعنوان «مقابلة خاصة مع ابن نوح»[1]:

جاء طوفان نوح

....

المدينة تغرق شيئا.. فشيئا

تفر العصافير،

والماء يعلو

على درجات البيوت - الحوانيت - مبنى البريد - البنوك -

التماثيل (أجدادنا الخالدين) - المعابد - أجولة القمح -

مستشفيات الولادة - بوابة السجن - دار الولاية -

أروقة الثكنات الحصينة.

العصافير تجلو..

رويدا..

رويدا..

ويطفو الإوز على الماء

يطفو الأثاث..

ولعبة طفل..

وشهقة أم حزينة

والصبايا يلوحن فوق السطوح!

جاء طوفان نوح.

---

(1) دنقل، أمل - الأعمال الشعرية الكاملة - ص393

إن الكادر في هذا الفيلم / النص كبير جدا - مدينة متكاملة تغرق شيئا فشيئا - لذلك ابتعد المصور / الشاعر عن الكادر إلى مكان بعيد جدا لا ليعصمه من الماء بل ليوضح المكان العام لأحداث الفيلم / النص وهو المدينة. ولذلك اتضحت معه كل موجودات المدينة: البيوت، الحوانيت، البريد، البنوك، التماثيل، المعابد، المستشفيات، السجن، دار الولاية. . . . إلخ. وقد استطاع المصور إلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث أثناء الفيلم فصور فرار العصافير وعلو الماء على عتبات الدور. وشهقات الأمهات الحزانى. وتلويحات الصبايا. كما صور زمرة السلطة وهم يحاولون النجاة غير آبهين بغرق المدينة:

ها هم «الحكماء» يفرون نحو السفينة

المغنون - سائس خيل الأمير - المرابون - قاضي "القضاة

(. . ومملوكُهُ!) - حامل السيف - راقصة المعبد

(ابتهجتْ عندما انتشلت شعرها المستعار)

- جباة الضرائب - مستوردو شحنات السلاح -

عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح!

جاء طوفان نوح.

ها هم الجبناء يفرون نحو السفينة.

كل ذلك ليجعل المتلقي / المشاهد يدرك حجم المعركة مع الطوفان ومدى حدتها. ولما كان من أغراض اللقطة البعيدة جدا عزل إنسان معين عن بيئته وعرض موقف فلسفي بصورة مرئية فإن المصور / الشاعر عزل نفسه عن مجموعة الغرقى في المقطع الأول - وهو منهم - وعزل نفسه عن مجموعة الفارين نحو السفينة طلبا للنجاة في المقطع الثاني - وهو لم يكن من قبل ومن بعد منهم - يقول:

بينما كنت. .

كان شباب المدينةْ

يلجمون جواد المياه الجموحْ.

ينقلون المياه على الكتفين.. ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علهم ينقذون.. الوطن!

.. صاح بي سيد الفلك - قبل حلول السكينة:

« انجُ من بلد.. لم تعد فيه روح ! »

قلت:

طوبى لمن طعموا خبزه..

في الزمان الحسنْ

وأداروا له الظهر يوم المحنْ!

ليعرض موقفه الفلسفي السامي، موقف إنقاذ المدينة الذي صنعه مع مجموعة من الأوفياء والمخلصين الشرفاء من شبابها وليس حفنة الفارين من سراقها الجبناء. وقد صور الشاعر هذا الموقف النبيل بصورة مرئية: فالماء جواد جموح تلجمه ثلة الأبرار بنقل الماء على الأكتاف وبناء سدود الحجارة في سباق محموم مع الزمن متجاهلين صوت الخيانة الذي يدعوهم للنجاة على حساب هلاك مدينتهم ومهد حضارتهم. وقد وظف الشاعر تقنية اللقطة البعيدة جدا ليجسد للمتلقي / المشاهد الكادر المراد تصويره تجسيدا بصريا.

2- المحور الثاني: تشكيل اللقطة المتحركة.

ونعني باللقطة المتحركة: اللقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بتحركها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغيير زاويتها.

وتنقسم اللقطة المتحركة أربعة أقسام رئيسة. وقد رصدنا توظيف أقسام اللقطة المتحركة كافة في الشعر العربي الحديث.

2-1- اللقطة التتبعية: ل. ت.

ونعني باللقطة التتبعية: اللقطة التي تتبع فيها الكاميرا شيئا ما «فتتحرك الكاميرا على حامل أو عربة متتبعة على سبيل المثال شخصا سائرا»[1].

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة التتبعية نص لنزار قباني بعنوان «قصيدة الحزن»[2]:

علمني حبك سيدتي. . أسوأ عادات

علمني. . أفتح فنجاني

في الليلة آلاف المرات

وأجرب طب العطارين

وأطرق باب العرافات

علمني. . أخرج من بيتي

لأمشط. . أرصفة الطرقات

وأطارد وجهك

في الأمطار. .

وفي أضواء السيارات. .

وأطارد ثوبك

في أثواب المجهولات

وأطارد طيفك

حتى. . حتى

في أوراق الإعلانات

---

(1) كوريجان، تيموثي - كتابة النقد السينمائي - ص36

(2) قباني، نزار- الأعمال الشعرية الكاملة - ج1- ص702

تتراءى المحبوبة للشاعر في أماكن متفرقة مما اضطر المصور / الشاعر إلى حمل كاميرته وتتبع تمظهرات محبوبته على الأرصفة، وفي الأمطار، وفي أضواء السيارات. وقد اتجه المصور أيضا بكاميرته إلى تتبع فستان حبيبته في فساتين المجهولات من النساء، وتتبع طيف حبيبته في أوراق الإعلانات. وقد وظف الشاعر تقنية اللقطة التتبعية ليجسد للمتلقي / المشاهد تمظهرات حبيبته في الأماكن المتفرقة تجسيدا بصريا.

2-2- اللقطة البانورامية: ل. ب.

ونعني باللقطة البانورامية: اللقطة التي «تتحرك فيها الكاميرا على محورها من اليسار لليمين أو العكس»[1] مستعرضة الشيء المراد تصويره.

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة البانورامية نص لمحمد القيسي بعنوان «مقهى تراس»[2]:

شارع يمتد في الضوء

ولا جيران له

وسياج من زجاج

هو ذا مقهى تراس

ملجأ العازف والعراف

صياد الأغاني

ويتيم الطرقات

هنا لا يلعب العنوان دورا في تحديد مكان الكاميرا لأن الكاميرا في هذه اللقطة تتحرك في أثناء التصوير من اليمين إلى اليسار أو العكس مستعرضة الشيء المراد

---

(1) كوريجان، تيموثي - كتابة النقد السينمائي - ص36

(2) القيسي، محمد - شتات الواحد - ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- 1989م- ص 91

تصويره ومحيطه الذي يتواجد فيه. وبالتالي تكون اللقطة نفسها / الصورة هي التي تحدد الأمكنة المتعددة للكاميرا حسب حركتها من مكان إلى آخر، فالمكان الرئيس المراد تصويره في هذه اللقطة هو مقهى تراس لكن كاميرا المصور / الشاعر اعتمدت تقنية اللقطة البانورامية فتحركت بصورة أفقية من اليمين إلى اليسار أو العكس مستعرضة الشارع الذي يوجد فيه المقهى فرصدت: خلوه من الجيران، والسياج الزجاجي، ثم استبانت المقهى من خلال المحيط [هو ذا مقهى تراس] وأخذت ترصد رواده من العازفين والعرافين وصيادي الأغاني وأيتام الطرقات. وقد وظف الشاعر تقنية اللقطة البانورامية ليجسد للمتلقي / المشاهد الكادر المراد تصويره تجسيدا بصريا.

3-2- اللقطة المنخفضة.

ونعني باللقطة المنخفضة: اللقطة التي تكون فيها «الكاميرا منخفضة وتتجه عدستها إلى أعلى»[1].

واللقطة المنخفضة تضفي على الكادر دلالات فنية فهي تزيد من «أهمية ومكانة الشخص الذي يمكن وضعه في موقف مسيطر، وإذا استخدمت اللقطة في السياق الدرامي الصحيح فإنها تخلق إحساسا بالرعب الذاتي داخل المتفرجين»[2].

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة المنخفضة نص لسميح القاسم بعنوان «مغني الربابة على سطح من الطين»[3]:

على سطح من الطين

تئن ربابة المأساة، في كفين من حجر

فتسقط أدمع القمر

---

(1) كوريجان، تيموثي - كتابة النقد السينمائي - ص36

(2) سان، تيرسن - الإخراج السينمائي - ص 166

(3) القاسم، سميح- ديوان سميح القاسم - ص224

ويصعد صوت محزون

ينادي الإخوة الغياب، في دنيا بلا خبر

ينادبهم مع اللحن الفلسطيني.

يحدد عنوان النص مكان الكاميرا في هذه اللقطة حيث يخفضها المصور / الشاعر موجها عدستها إلى الأعلى لالتقاط صورة للمغني وهو يمارس العزف والغناء على سطح من الطين. فيصور الربابة وهي تئن بين كفيه الحجريتين بلحن فلسطيني وصوت شجي ينادي به إخوانه وجيرانه الغياب على خلفية الشتات الفلسطيني بين القتل والسجن والمخيمات والمنافي في دنيا بلا خبر ناقلا للمشاهد أجواء الكآبة التي تغلف اللقطة وتتساقط من أجلها أدمع القمر. وقد عكس انخفاض الكاميرا أهمية الشخصية التي تصورها وأبرزها في وضع المسيطر على الموقف في كامل المشهد كما أدى استخدام اللقطة المنخفضة في سياقها الدرامي إلى خلق الإحساس بالرعب الذاتي لدى المتلقي / المشاهد وذلك من خلال استحضار المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني. وقد وظف المصور تقنية اللقطة المنخفضة ليجسد للمتلقي / المشاهد الكادر المراد تصويره تجسيدا بصريا.

4-2- اللقطة العالية.

ونعني باللقطة العالية: اللقطة التي تكون فيها «الكاميرا في وضع علوي وتتجه عدستها إلى أسفل»[1].

«وتميل لقطات الزاوية العالية التي تنظر إلى أسفل إلى شخص ما إلى التقليل من قوته وأهميته ويمكنها أن تجعل الشخص يبدو ضعيفا أو قابلا للسقوط والهزيمة»[2].

---

(1) كوريجان، تيموثي - كتابة النقد السينمائي - ص36

(2) سان، تيرسن - الإخراج السينمائي - ص 166

ومن النصوص المبنية بتقنية اللقطة العالية نص لسيف الرحبي بعنوان «أمام النافذة»[1] :

مأخوذ بجلبة الشارع

بنداء الباعة وصراخ الشحاذين

والبكاء المر لسكارى منتصف الليل

الحوذي يجر عربته أمام الغيم

والجزار يفقأ عين الضحية،

بسكين يبزغ من يده ملتهما

مسافة المكان بين غرفتي وعنق

الخراف.

يحدد عنوان النص مكان الكاميرا في هذه اللقطة إذ يرفعها المصور / الشاعر عاليا في مكان مرتفع هو النافذة ويوجه عدستها إلى أسفل لالتقاط صورة لمنظر خارجي هو الشارع الذي يضج بنداء الباعة وصراخ الشحاذين وبكاء السكارى. فيصور الحوذي وهو يجر عربته والجزار وهو يفقأ عين ضحيته. وقد عكس ارتفاع الكاميرا التقليل من قوة وأهمية الشخصيات التي تنظر إليها: الباعة، الشحاذين، السكارى، الحوذي، الجزار، وأبرزتها في وضع ضعيف وساقط ومهزوم. وقد وظف المصور تقنية اللقطة العالية ليجسد للمتلقي / المشاهد الكادر المراد تصويره تجسيدا بصريا.

---

(1) الرحبي، سيف- رجل من الربع الخالي - ط1- دار الجديد- بيروت- 1993م- ص35

الفصل الثاني

التشكيل البصري وفني المونتاج والسيناريو

1- المحور الأول: فن المونتاج.

إن فن المونتاج السينمائي «يعني حرفيا التجميع أو التركيب. وهو سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معين وموجهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب فيه. إنه ذاك التتابع الذي يولد المعنى، أما الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها فلا دلالة لها بل تكون مشوبة بالغموض، ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل حينئذ يصبح الفيلم ذا معنى»[1].

إن فن المونتاج «هو القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية، وأن الطبيعة تمدنا فقط بالمادة الخام التي يعتمد عليها التركيب»[2]. وبذلك يكون المونتاج نظاما بنائيا يقوم على اللقطات الشبيهة بالمعاني «المطروحة في الطريق يعرفها [يراها][3] العجمي والعربي والبدوي والقروي»[4]. وإذا كانت الكلمة المفردة لا تحمل إلا

---

(1) أيزابرجر، أرثر – النقد الثقافي – ت وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي –ط1-المجلس الأعلى للثقافة- مصر – 2003م- ص76

(2) رايس، كاريل – فن المونتاج السينمائي – ت أحمد الحضري- ج1- ط1- الهيئة المصرية للكتاب- القاهرة – 1987م- ص13

(3) كلمة مضافة إلى كلام الجاحظ إشارة إلى الطبيعة المرئية للقطة والصورة الشعرية [على مستوى البصيرة]. ولا ضير أن نستشهد بكلام الجاحظ وأمثاله من القدماء في سياق الحديث عن فني المونتاج والسيناريو ما دمنا ساوينا بين اللقطة والصورة الشعرية اللفظية.

(4) الجاحظ، عمر بن بحر – الحيوان – ت عبد السلام هارون – ج3- ط1- مكتبة الحلبي – القاهرة – 1948م-ص 131

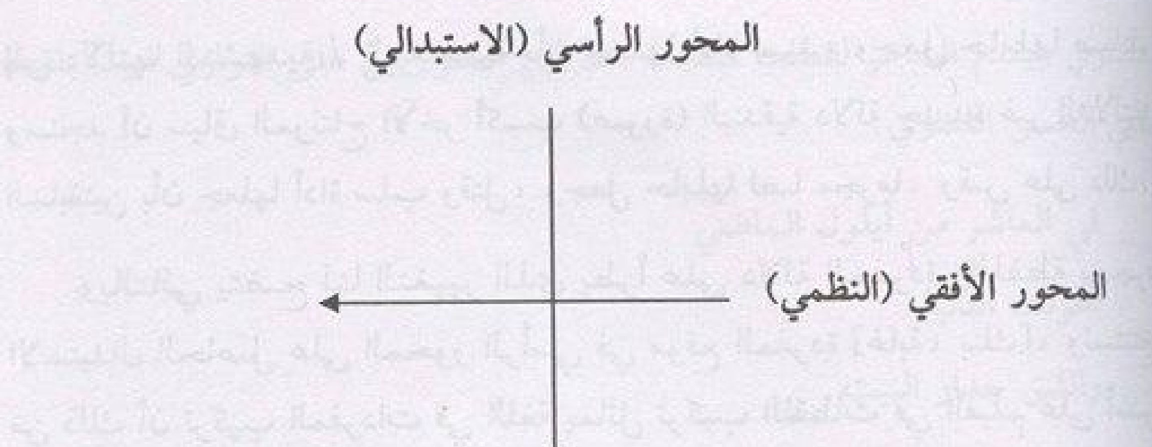
دلالتها المعجمية فإن اللقطة المفردة لا تحمل غير دلالتها المشهدية / المعجمية. وإذا أدخلت الكلمة المفردة في سياق تركيب لغوي واللقطة المفردة في سياق مونتاج سينمائي فإن السياق يكسبهما دلالات جديدة. فمنتجة الكلم تعتمد على «إقامة الوزن وتخير اللّفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء في صحة الطبع وجودة السبك»[1]. كما تعتمد منتجة الكلم على الشكل والنظم اللغوي المعادل لفن المونتاج السينمائي الذي يعيد ترتيب وتركيب وتنظيم مادة اللقطات الخام ليس على أساس الترتيب الذي التقطت به بل على أسس فنية وفكرية تكسبها دلالة خاصة تساير مضمون النص المراد تقديمه. وهذا يعني أن اللغة والمونتاج نظامان بنيويان وبالتالي يمكننا تحليل فن المونتاج تحليلا بنيويا تماما مثلما نحلل النص اللغوي.

إن النظرية البنيوية تفسر «التراكيب اللغوية بمجملها بناء على العلاقات القائمة بين الإشارات التي تتكون منها هذه التراكيب وذلك على محورين أساسيين هما: المحور الاستبدالي، والمحور النظمي، فالعلاقات النظمية: هي علاقات توجد بين وحدات تنتمي إلى مستوى واحد وتكون متقاربة ضمن منطوقة معينة، أوعبارة معينة، أو مفردة معينة. فالعلاقة (النظمية) تتعلق بالصفة الخطية الأفقية للغة أي بتتابعها الزمني. أما العلاقة (الاستبدالية) فهي تنتمي إلى مجموعات أو مجموعة فرعية تتكون من وحدات يمكن أن تؤدي وظيفة نظمية واحدة في موضع معين من المنطوقة، أي أن كل واحدة منها يمكن أن تحل محل أي واحدة من أخواتها في منطوقة معينة. وإذا كانت العلاقة في المحور النظمي تتعلق بالتراصف والتراكن الخطي المتصل بنمو اللغة الشعرية نموا أفقيا خطيا فإن العلاقة في المحور الاستبدالي تتعلق بتحولات اللغة الشعرية تحولا رأسيا»[2] على النحو الآتي:

---

(1) الجاحظ، عمر بن بحر - الحيوان - ج3- ص 132

(2) الصفراني، محمد - شعر غازي القصيبي: دراسة فنية - ص 319



حيث يعمل المحور الرأسي على توفير البدائل اللغوية فيما يعمل المحور الأفقي على تنظيمها في تراكيب معينة. وتوضيحا للجانب البنيوي في المونتاج سنأخذ مثلا مفردة مثل مفردة (البندقية). وهي مفردة ليس لها معنى في ذاتها غير معناها المعجمي أما عندما ندخلها في سياق تركيب لغوي مثل:

1- حمل الرجل البندقية متجها إلى الغابة.

2- حمل الرجل البندقية مغادرا البنك.

فسنجد أن سياق التركيب الأول أكسب (مفردة) البندقية دلالة جديدة تضاف إلى دلالتها المعجمية بأن جعلها أداة صيد، وجعل حاملها صيادا. وسنجد أن سياق التركيب الآخر أكسب (مفردة) البندقية دلالة جديدة غير الدلالتين السابقتين بأن جعلها أداة سلب وقتل، وجعل حاملها لصا مجرما. وقس على ذلك.

و صورة مثل صورة (البندقية في يد رجل) تعد لقطة مفردة ليس لها معنى في ذاتها غير معناها المشهدي / المعجمي، أما عندما ندخلها في سياق مونتاج سينمائي مثل:

1- أن تتبعها لقطة للغابة وبعض حيواناتها.

2- أن تسبقها لقطة لبنك محطم زجاجه ومبعثر أثاثه وأوراقه.

فسنجد أن سياق المونتاج الأول أكسب (صورة) البندقية دلالة جديدة تضاف

إلى دلالتها المشهدية / المعجمية بأن جعلها أداة صيد، وجعل حاملها صيادا. وسنجد أن سياق المونتاج الآخر أكسب (صورة) البندقية دلالة جديدة غير الدلالتين السابقتين بأن جعلها أداة سلب وقتل، وجعل حاملها لصا مجرما. وقس على ذلك.

وبالتالي يتضح لنا التغيير الذي يطرأ على دلالة المفردة واللقطة بمجرد الاستبدال الحاصل على المحور الرأسي في موقع المفردة [غابة، بنك]، ونستنتج من ذلك أن تركيب المفردات في اللغة يماثل تركيب اللقطات في الفيلم على أسس بنيوية واحدة. ومن هنا يمكننا تعريف المونتاج بأنه: فن صياغة وتركيب وترتيب الصور / اللقطات في تسلسل فني لتؤدي دلالة بصرية ذات مغزى فكري وفني يجسد مضمون النص المراد تصويره للمتلقي / المشاهد. وبالنظر إلى فن المونتاج السينمائي من خلال الرؤية النقدية الواردة أعلاه تمكنا من رصد ثمانية أنماط من المونتاج في الشعر العربي الحديث.

1-1- المونتاج المتوازي.

ونعني بالمونتاج المتوازي: المونتاج المبني على تقنية التوازي. وذلك بأن يعرض المونتير حدثين يتعلقان بطرفين مختلفين بالتناوب فيقدم لقطة للطرف الأول توازيها لقطة للطرف الآخر وهكذا.

ومن النصوص المبنية بتقنية المونتاج المتوازي نص لمحمد القيسي بعنوان «عز الدين القسام: جزء من حديث ذات ليلة باردة»[1]:

يصور المونتير / الشاعر في هذا النص جانبا من النضال الفلسطيني من خلال أحد أبرز رموزه مستخدما تقنيات شعرية متعددة مثل السرد والحوار وتوظيف الحكاية الشعبية، إلا أن التقنية الأساسية التي بني عليها النص هي تقنية «المونتاج المتوازي» والطرفان المتوازيان في النص هما: عز الدين القسام، وأبو الحسن

(1) القيسي، محمد - رياح عز الدين القسام - ط1- منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد- 1974م- ص63

اللداوي ويقدم الشاعر لقطات متتابعة للطرفين المتوازيين على التوازي فيبدأ بلقطة لأبي الحسن اللداوي:

في العاشر من أيلول الماضي

أعولت الدنيا

وانشق جدار البيت

عن شيخ كان جريحا

ووقور الحزن، مهيب الصوت

بادرني مثل الدهشة قال:

ثم يترك المونتير أبا الحسن اللداوي في دهشته من انشقاق الجدار واندلاق الشيخ عليه من كوة منه ليقدم لقطة للطرف الثاني توازي اللقطة السابقة:

أنا عز الدين القسام

هل تأذن لي

أن أقضي الليلة في بيتك

ـ عز الدين القسام؟

لا أعرف أحدا يحمل هذا الاسم

ـ رجل من أرض الشام

لا يملك عائلة

لا يملك بيتا

يتجول في أحياء الفقراء

ويستمر المونتير في تشييد بنيان فيلمه / نصه على أساس المونتاج المتوازي مقسما اللقطات بالتوازي بين الطرفين المتوازيين على النحو الآتي:

(قال أبو الحسن اللداوي:

واحترت كثيرا في هيئته المأساوية

في بقع الدم المتجمدة على الكتفين)

قلت له ما الأمر

(أمعن بعض الوقت

وعدل فوق الرأس عمامته البيضاء)

ـ أنت حزين يا شيخ. ما تحمل في قلبك؟

ـ أحمل تذكارات الأمس

أحمل وطنا يتوجع

فأنا منذ قتلت

هاجرت إلى مملكة الأعشاب

سكنت قلوب الشجر وأعراق الزعتر، قلت:

يأتي من يكسر هذا القيد

يأتي من يشعل أعراس الأرض

لكن لم يأتوا حتى الآن

ـ يا شيخي الطيب

كيف تقول قتلت وها أنت أمامي!

ـ الموت رفيقي

فلذا يسمح لي أحيانا

أن أتجول في مملكتي

وأطوف على الأحياء

وبعد هذا التناوب في اللقطات بين الطرفين المتوازيين يدخل الطرفان في علاقة أخوية كما في اللقطة الآتية:

(أطفأت الوابور، وأنا لم أفهم شيئا، وسكبت له

كباية شاي ساخن، قلت: تفضل..).

ويستمر المونتير في توليد أحداث عديدة من الطرفين الرئيسين من خلال تقنية تيار الوعي وتبادل الحوار وسرد الذكريات. وقد جسدت تقنية المونتاج المتوازي للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص تجسيدا بصريا.

2-1- المونتاج الترابطي.

ونعني بالمونتاج الترابطي: المونتاج المبني على تقنية الترابط. وذلك بأن يقدم المونتير عددا من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكون بترابطها صورته الكلية. ولو قدمت هذه اللقطات منفصلة غير مترابطة أو أعيد ترتيبها بطريقة أخرى لما أحدثت التأثير المطلوب في المتلقي / المشاهد.

ومن النصوص المبنية بتقنية المونتاج الترابطي نص لجمال القصاص بعنوان «مشاهد»[1]:

-1-

أزهار الكسر المبتلة

في مزبلة الشارع

رائحة لشواء غامض

أسند أمعائي

خور الليل يمزق مريلة الشاطئ

رجل وامرأة في وضع هستيري

كركرة الرمل،..

---

(1) القصاص، جمال - خصام الوردة -ط1- دار الفصحى- القاهرة- 1983م- ص63

الريح تواصل لحنا مرتجلا

من تحت الأشجار يئن

تن

تن

تن

لا أذكر هذا النهر الهادئ حد الموت

تن

تن

تن

ألقت معطفها البني!

يشتمل المشهد رقم -1- من الفيلم / النص على مجموعة من اللقطات هي: أزهار الكسر، مزبلة الشارع، رجل يضع يده على جوفه، الليل، الشاطئ، رجل وامرأة في وضع هستيري الرمل، الأشجار، النهر، المعطف البني. إلى جانب تسجيل صوتي للخور، جلبة الرجل والمرأة، تنتنة الرياح. وهذه اللقطات تبدو متباينة في المستوى الظاهر. فلا توجد علاقة يمكن أن نلمسها بين الأزهار ومزبلة الشارع أو بين مريلة الشاطئ والمعطف البني. لكن المونتير ربط بين اللقطات المتباينة بتقنية المونتاج الترابطي لنقل التجربة الشعرية للمقطع / المشهد التي تعد جزء من التجربة الشعرية للفيلم / النص، وقد كونت اللقطات المتباينة بترابطها صورة كلية هدفت إلى إحداث التأثير في المتلقي / المشاهد من خلال رسم معالم ليل المدينة وما يدور فيه من تناقضات تعكس تناقض الحياة ذاتها. ولو قدمت هذه اللقطات منفصلة غير مترابطة أو أعيد ترتيبها بطريقة أخرى لما أحدثت التأثير المطلوب منها. وقد وظف الشاعر تقنية المونتاج الترابطي ليجسد للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا بصريا.

3-1- المونتاج التضادي.

ونعني بالمونتاج التضادي: المونتاج المبني على تقنية التضاد. وذلك بأن يقدم المونتير عددا من اللقطات المتضادة بحيث تتميز اللقطة بتضادها مع اللقطة الأخرى بهدف إبراز حسن كل منها على حده.

ومن النصوص المبنية بتقنية المونتاج التضادي نص للبياتي بعنوان «المغني والقمر»[1]:

-1-

رأيته يلعب بالقلوب والياقوت

-2-

رأيته يموت

-3-

قميصه ملطخ بالتوت

وخنجر في قلبه

وخيط عنكبوت

يلتف حول نايه المحطم الصموت

وقمر أخضر في عيونه

يغيب عبر شرفات الليل والبيوت

وهو على قارعة الطريق في سكينة يموت

يضعنا الفيلم / النص أمام ثلاث لقطات متضادة: الأولى والثانية منفصلتان، ويتضح التضاد على مستوى اللقطتين المنفصلتين في 1-2 من خلال الانتقال السريع بين اللقطة وضدها دون مراعاة ترتيبها ترتيبا منسجما [رأيته يلعب × رأيته يموت].

---

(1) البياتي، عبد الوهاب - ديوان عبد الوهاب البياتي - ج1- ص461

أما اللقطة الثالثة فهي امتداد للقطة الثانية ولذلك يمكن اعتبارهما لقطة واحدة طويلة، ويتضح التضاد على مستوى اللقطة الواحدة من خلال مفردتي [خنجر في قلبه × خيط عنكبوت] فالتضاد في القوة واضح بين الخنجر وخيط العنكبوت وضوحه بين اللعب والموت. وقد وظف الشاعر تقنية المونتاج التضادي ليجسد للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا **بصريا**.

4-1- المونتاج التكراري.

ونعني بالمونتاج التكراري: المونتاج المبني على تقنية التكرار. وذلك بأن يصور المونتير في نصه مجموعة من اللقطات مع التركيز على لقطة معينة بتكرارها أكثر من مرة بين لقطات النص.

إن المونتاج التكراري يشابه التكرار الفني في اللغة. ومن هنا فإن المونتاج التكراري يكتسب أهميته الفنية من نفس المصدر الذي يكتسب منه التكرار اللغوي أهميته الفنية. «فإعادة تركيب معين في سياق الحركة الأفقية للغة الشعرية في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[1] ولابد أن يشتمل التركيب المعاد صورة / لقطة ليكون مونتاجا تكراريا.

ومن النصوص المبنية بتقنية المونتاج التكراري نص لعلوي الهاشمي بعنوان «الخروج من دائرة الإغماء»[2]:

يبني المونتير نصه في مقطعين يقوم كل منهما على عدد من اللقطات التي تصنع في مجموعها المشهد. ويفتتح المقطع الأول من الفيلم / النص بلقطة للمقهى نشاهد فيها:

ذاكرتي مثقلة بهموم الأمس:
كان الوقت مساء

---

(1) الصفراني، محمد - شعر غازي القصيبي: دراسة فنية - ص363
(2) الهاشمي، علوي - العصافير وظل الشجرة - ط1- دار العودة- بيروت- 1978م- ص7

والمقهى

كالعادة، مزدحم بذوي الأحداق الحجرية

والعاهات المزمنة

وأرتال اللوطيين الغرباء

وبعض القرويين المربدة أوجههم

من لفح الشمس

والنادل في صخب المقهى

يغدو ويروح كرقاص الساعة

والعشاق القدماء أماكنهم خالية في الركن

(لماذا يهرم وجه العصر ولا يهرم وجه العشاق)

كانت عينا أحد كلاب الصيد تجوسان مقاعدهم،

بضعة عمال ينتشرون هنا وهناك

ثم يمضي المونتير في منتجة لقطات تبني مشاهد المقطع الأول حتى يصل إلى منتهاه ليبدأ المقطع الثاني:

صخب المقهى

الأحداق الحجرية، أرتال اللوطيين، العمال المفصولون،

الأشجار، العشاق الجدد.. القدماء.. القرويون، الحافلة، الشارع

منصور يغالبه الإعياء

يفتح عينيه على صوت النادل

هل تشرب شيئا؟

بتكرار لقطة المقهى إلحاحا من الشاعر على الفكرة التي تتضمنها لما تحمله اللقطة من دلالات نفسية يعكسها التكثيف المرئي للقطات القصيرة المأخوذة من

داخل المقهى متمثلة في [المحدقين ذوي العاهات، اللوطيين، القرويين، العمال، الغرباء]. وقد وظف الشاعر تقنية المونتاج التكراري ليجسد للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا بصريا.

5-1- المونتاج الإيقاعي.

ونعني بالمونتاج الإيقاعي: المونتاج المبني على تقنية التباين في طول وقصر اللقطة الذي يترتب عليه طول وقصر الدفقة الشعورية التي تتضمنها. فهو ذو «مظهر طولي يتعلق بطول اللقطات الذي تحدده درجة الفائدة السايكولوجية التي يبعثها مضمون اللقطات»[1] وذلك بأن يقسم المونتير النص إلى لقطات متباينة في الطول والقصر.

ومن النصوص المبنية بتقنية المونتاج الإيقاعي نص لعبد العزيز المقالح بعنوان «الصوت.. والصدى: في الذكرى العشرين للنكبة»[1]:

الصوت

عشرون عاما لم أنم

عيناي جثتان ينهش الظلام فيهما

وينخر الألم

حنجرتي مقطوعة، صرت بغير فم

صرخت

مات الصوت في الأعماق

الريح حولي ترسم الإخفاق

---

(1) المالك، عبد الباسط - التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية - ط1 - الدار الثقافية للنشر - القاهرة - 2001م - ص52

(2) المقالح، عبد العزيز - ديوان عبد العزيز المقالح - ص192

تأكل ما تبقى من حروف الأمل القديم

والأشواق

الصدى

وسالومي تغني في ملاهي القدس

تنشر لحمها في المسجد الأقصى

وتطلب كل رأس راكع فيه

لترفع عاليا من حائط المبكى

الصوت

على سريري كل ليلة يضطجع الأغراب

في جسدي يرقد ليل الحقد

تنهش الذئاب

وتختفي الخناجر

وتنطفي كل مساء لذة الشيطان.. والسجائر

بغداد في صمت ومثلها الجزائر

انتحرت في مكة المنائر

والليل يمضي مثقلا

والنجم فوق شاطئ العبور ساخر.

الصدى

(يهوذا) في القصور.. على مكبرات الصوت

ينادي يا لهول العار

وحين تضج معركة

ينام مسلما إخوانه للموت

يسترجع المونتير عشرين عاما من عمر النكبة مستعرضا ما دار فيه من أحداث جسام فتتداعى اللقطات على مخيلته إلا أنه يقوم بمنتجتها إيقاعيا. فيدوزن المونتير الفيلم / النص على ثنائية تصويرية يتجاذبها طرفان متباينان في الطول والقصر هما: الصوت والصدى، إذ يقدم جانب الصوت مرارة الشكوى، فيما يقدم جانب الصدى بواعث الشكوى. وقد جاءت مقاطع الصوت طويلة لتعادل بطولها ارتفاع وعلو صوت الشكوى. وقد جاءت مقاطع الشكوى قصيرة لتعادل بقصرها قلة وفداحة بواعث الشكوى. وقد ترتب على تباين أطوال اللقطات تباين أطوال الدفقات الشعورية التي تتضمنها ففي اللقطة الأولى **الصوت** : يصور الشاعر لقطة لشخص مطفأ العينين مقطوع الحنجرة، يصرخ صامتا، تعول الرياح من حوله. وهذا التدفق الطويل للصور المقززة يعكس طول الدفقة الشعورية المعبرة عن مستوى الدرجة السيئة التي بلغتها الحالة النفسية لصاحب الصوت من خلال المضمون المرئي للصور المبثوثة في اللقطة. أما في اللقطة الثانية **الصدى**: فيصور الشاعر لقطة لسالومي وهي تغني في ملاهي القدس، تنشر لحمها في الأقصى. وهذه اللقطة الثنائية لسالومي بالرغم من قصرها تكفي لبعث الغيرة والنخوة في قلب كل المسلمين تقاتهم وعصاتهم. لذلك منتجها الشاعر قصيرة ووضعها في خانة الصدى متمشيا مع القانون الفيزيائي الذي ينص على أن الصوت أطول من الصدى. ولذلك جاءت لقطة الصوت أطول من لقطة الصدى بواقع [9 أسطر للصوت مقابل 4 أسطر للصدى] في النص كله تقريبا وهذا ما نستطيع تبينه من النظرة الأولية الشكلية للنص. وقد وظف الشاعر تقنية المونتاج الإيقاعي ليجسد للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا **بصريا**.

6-1- المونتاج الفجائي.

ونعني بالمونتاج الفجائي: المونتاج المبني على تقنية المفاجأة. وذلك بأن يصور المونتير في نصه مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف إحداث أثر ما في المتلقي / المشاهد، وتشبه هذه الصياغة المونتاجية لغويا أسلوب التعبير بإذا الفجائية.

ومن النصوص المبنية بتقنية المونتاج الفجائي نص لغازي القصيبي بعنوان «سحيم»[1]:

يصور الشاعر في هذا النص [وهو نص مطول في ديوان مستقل] معاناة سحيم عبد بني الحسحاس الذي تغزل بفتيات القبيلة مما أثار حفيظة سراتها فأسروه وعقدوا العزم على قتله حرقا. وفي أثناء تصوير الشاعر لسحيم وهو في الأسر ـ وقد سار المشاهدون مع التسلسل الشعوري للقطات الأسر متعاطفين مع سحيم ومنتظرين لحظة الحرق ـ يستخدم الشاعر تقنية المونتاج الفجائي فيصدم المشاهدين بلقطة مفاجئة تتمثل في اقتحام إحدى عشيقات سحيم خيمة أسره منذرة إياه بما أزمع عليه القوم:

« سلاما! »

وأفتح عيني.

غاليتي؟! أم هو الحلم؟!

« غاليتي!

كيف جئت؟! »

تقول:

« سحيم!

سحيم!

سحيم!

سيأتون بعد المغيب. لكي يحرقوك.

سمعت الكلام بأذني. وكانوا سكارى.

وقد أحدثت اللقطة مفاجأة للمشاهد ولسحيم نفسه الذي تفاجأ بتسلل الفتاة إلى

---

(1) القصيبي، غازي – سحيم – ط2- المؤسسة العربية للدراسات والنشر –عمان –1997م- ص67-69

درجة أنه نسي اسمها ودعاها بـ «غاليتي». وقد أحدث المونتاج الفجائي أثرا فنيا بالغا تمثل في تخفيف حدة التصعيد اللقطاتي وتهيئة المشاهدين لتلقي المزيد من اللقطات التي تسهم في إنضاج قصة سحيم دراميا. وقد وظف الشاعر تقنية المونتاج الفجائي ليجسد للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا بصريا.

7-1- المونتاج الازدواجي.

ونعني بالمونتاج الازدواجي: المونتاج المبني على تقنية التقطيع المزدوج. وذلك بأن يقطع المونتير «من أمام وخلف بين لقطتين أو مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج وهو يستعمل غالبا عندما تقع إحدى الشخصيات الرئيسية في مأزق وتكون النجدة في الطريق فيقطع المشهد الأول في لحظة حرجة ليظهر جزء من المشهد الثاني ثم يستأنف المشهد الأول وهكذا، ويظل قلق المتفرج وترقبه في ازدياد حتى تلتقي نهايتا المشهدين في اللحظة الحاسمة»[1].

ومن النصوص المبنية بتقنية المونتاج الإزدواجي نص لحجازي بعنوان «مذبحة القلعة»[2]:

في هذا الفيلم الحربي المرعب يضع المونتير المشاهدين أمام سيل من اللقطات القتالية التي تصور مذبحة القلعة التي دارت رحاها بين جنود الأرناؤوط والمماليك:

وجنود الأرناؤوط

من قريب وبعيد

من عل.. من تحت.. أيدي أخطبوط!

تطلق النار، فكم خر حصان

ملقيا سيده فوق الدماء

---

(1) المالك، عبد الباسط - التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية - ص51

(2) حجازي، أحمد عبد المعطي - ديوان أحمد عبد المعطي حجازي - ص 161

فترش السقطة الجدران دم

وألم

« آه يا نذل. . » ويهوي كالحجر

والخيول

حمحمات وصهيل

ترفس الصخر فينطق الشرر

والصخب

« أنت محصور فخذها »

لا تفكر في الهرب

أنت ودعت الحياة

ثم يهوون كسنبل

تحت منجل

« آه ما أصعب الميتة في كف الجبان! »

وفي أثناء هذا السيل الصوري للقطات المعركة يعمد المونتير إلى رفع وتيرة التوتر لدى المشاهدين مستخدما تقنية المونتاج الإزدواجي فيقطع المشهد الأول: سيل صور المعركة في لحظة حرجة هي لحظة تساقط جنود المماليك كالسنابل تحت المناجل ليعرض لقطة من المشهد الثاني تبرز الشخصية الرئيسة للفيلم وهي تنتظر النجدة لوقوعها في مأزق:

وأمين بك جانب السور وفي يمناه سيفه

هل يفيد السيف. . آه لن يفيد

« يا مماليك يا أبهة العصر المجيد

قد مضيتم! »

قالها واغرورقت عيناه بالدمع الوئيد

والتقت عيناه في عيني شهيد

ثم يعدو بحصانه،

وبعد هذا القطع الإزدواجي يعود المونتير إلى إكمال نقل أجواء المعركة متمثلة في نهايات المشهد الأول:

ومضوا كالدافنين

ثم يمتد السكون

وحصان يهبط القلعة وحده

مطرقا يمضغ في صمت حزين

مصورا الهدوء الذي عم القلعة بعد توقف رحى المعركة عن الدوران تاركا للمشاهد الحرية في تصور ما آلت إليه الأمور. وقد وظف الشاعر تقنية المونتاج الإزدواجي ليرفع مستوى توتر المشاهدين في أثناء تجسيده للفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا بصريا.

8-1- المونتاج الصياغي.

ونعني بالمونتاج الصياغي: المونتاج المبني على تقنية التغيير. وذلك بأن يغير المونتير في نصوص مجموعته الشعرية: بالحذف، أو بالإضافة، أو بالتعديل. ويتجلى المونتاج الصياغي من خلال المقارنة بين طبعتين مختلفتين لمجموعة شعرية واحدة.

ومن المجموعات الشعرية المبنية بتقنية المونتاج الصياغي مجموعة لعز الدين المناصرة بعنوان «يا عنب الخليل»[1]:

---

(1) المناصرة، عز الدين - يا عنب الخليل - ط4- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1983م

وقد طبعت هذه المجموعة في كتاب مستقل بعنوان [ياعنب الخليل]. ثم أعيدت طباعتها في طبعة مختلفة بنفس عنوانها ولكن ضمن كتاب آخر بعنوان «الأعمال الشعرية»[1]. وبالمقارنة بين طبعتي مجموعة يا عنب الخليل نتبين المونتاج الصياغي على مستوى المجموعة من خلال الجدول الآتي:

المنتجة الصياغية	يا عنب الخليل	
	في الطبعة الرابعة المستقلة	في الطبعة الخامسة ضمن الأعمال الشعرية
عدد النصوص	17	31
الحذف	ـــــ	حذف أربعة نصوص من الطبعة الرابعة المستقلة هي: موسى بن أبي الغسان يودع القدس - أحد الكنعانيين - تظاهرة - باجس أبو عطوان.
الإضافة	ـــــ	أضاف ثمانية عشر نصا إلى طبعته الخامسة ضمن الأعمال الشعرية هي: غزل إلى نخلة الملح - غزال زراعي - أمثال - بين الصفا والمروة - مهنة حرة - أجراس - تحذيرات - جفرا في سهل مجدو - الرحيل إلى حيث ألقت - قراءة أولية لطريق العين - خيانة - أسوار -هايكو تانكا - مقهى ريش - وداع غرناطة - مطار قلنديا - خان الخليلي - عاصفة هندية.

(1) المناصرة، عز الدين - الأعمال الشعرية - ط5 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2001م

التعديل (نص يا عنب الخليل أنموذجا) أنموذج لمقطع من (يا عنب الخليل) مشترك بين الطبعتين، وقد جرى فيه تعديل:	يتكون النص في هذه الطبعة من أربعة مقاطع المقطع الثالث: ص13 *** غريب الدار يا حبي يظل يحوم في البلد البعيد.. لعل عاصفة حرارية تهب تذيب أفئدة جليدية وحول مقابر الموتى تظل تحوم طول الليل جنيه تغني الليل: أحلام الثكالى والدجى المأفون وتلعن: من أطالوا الليل يا حبي ***	يتكون النص في هذه الطبعة من تسعة مقاطع أي بزيادة خمسة مقاطع على الطبعة الرابعة المستقلة. المقطع الرابع: ص26 *** غريب الدار يا حبي غريب الدار يظل يلوب في البلد الغريب على حدود النار. كعاصفة من العليق والأشواك والمرار. تهب تذيب أفئدة جليدية وحول مقابر الموتى من الأحياء تظل تحوم طول الليل جنية تغني الليل، أحلام الثكالى... والدجى المأفون وتلعن من أطالوا الليل يا حبرون!!! ***

ومن خلال الجدول أعلاه يظهر لنا أن المونتاج الصياغي يعكس سلطوية الشاعر على نصه. ويضع المدونة النقدية للنصوص - قبل منتجتها صياغيا - في حرج شديد. وإننا نعتقد أنه لا يحق للشعراء منتجة نصوصهم صياغيا بعد طباعتها لما ينطوي عليه هذا السلوك من تزييف لتطور تجاربهم الشعرية من ناحية وإخلال بالميثاق المبرم بين الشاعر والمتلقي / المشاهد من ناحية أخرى.

2- المحور الثاني: فن السيناريو، بنية النص.

ونعني بفن السيناريو: «إعداد القصة للإنتاج الخيالي بالعمل على تحويلها وتشكيلها وتقسيمها إلى: مناظر وفصول، وتقسيم الفصول إلى مشاهد، وتقسيم المشاهد إلى لقطات عديدة»[1].

إن فن السيناريو يقوم بكتابة النص الفني المتكامل للفيلم. «وروح السيناريو هي الفكرة الرئيسة التي يختارها كاتب السيناريو وسوف تنتقل هذه الفكرة إلى المشاهدين من خلال تدفق الصور المرئية التي سيكون لها معنى إذا شوهدت كل منها على انفراد، وسيكون لها معنى آخر إذا شوهدت مرتبطة ببعضها»[2]. ويمكن للسيناريست توصيف اللقطات وفق رؤيته الفنية للفيلم دون الالتزام بالتتابع التوصيفي للنص. ومن هنا نستطيع تلمس العلاقة بين فن السيناريو وبنية النص في **الشعر العربي الحديث** حيث يتحقق فن السيناريو في النصوص التي تبني صورتها الكلية مقطعيا من خلال تقسيم النص إلى «مقاطع أو وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل ترتبط فيه ببعضها ارتباطا وثيقا في وحدة متكاملة: نفسية، أو منطقية، أو عضوية بحيث يشكل هذا الترابط أساسا في بناء الصورة الكلية»[3] وقد رصدنا نمطين للسيناريو في **الشعر العربي الحديث**.

2-1- سيناريو تخطيط المَشاهد.

ونعني بالمشهد «الجزء من الشريط الذي يتضمن ويسرد جانبا من أحداث القصة المصورة، والمشهد الواحد يشبه الفصل في الكتاب»[4].

ويتكون المشهد من «سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها؛ أي مجموعة من القطعات المنفردة من فيلم يربط بينها عنصر ما مشترك بينها جميعا. وتخطيط

---

(1) الفرجاني، محمد على - الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو - ط1- المنشأة العامة للنشر والتوزيع - ليبيا - 1986م- ص 57

(2) سان، تيرسن - الإخراج السينمائي - ص48

(3) الصفراني، محمد - شعر غازي القصيبي دراسة فنية - ص220

(4) الفرجاني، محمد علي - الحلقة الدراسية - المرجع السابق - ص59

المشاهد عبارة عن قائمة محكمة تصف المشاهد التي يتضمنها الفيلم»[1] وفي هذا السيناريو يصف النص ذاته زمان ومكان التصوير إلى جانب وصف هيئة المؤدين وأوضاعهم النفسية استعدادا لإنجاز اللقطة.

ومن النصوص المبنية بتقنية سيناريو تخطيط المشاهد نص للبياتي بعنوان «قصائد إلى يافا»[2]:

يقسم السيناريست النص خمس مشاهد تصويرية يربط بينها عنصر مشترك يتمثل في الهم الفلسطيني، ويطلق على كل مشهد اسما مستقلا يميزه عن غيره من المشاهد. ثم يخطط كل مشهد بوصف ما تتطلبه عملية تصوير لقطاته. ولما كان تصوير لقطات المشهد الأول يتطلب نقل حالة الحزن المنتشرة في مدينة يافا فقد وصف السيناريست مكان التصوير المتمثل في مدينة يافا وقبابها ووصف شخصيات المشهد وهيئاتهم كاليسوع والأطفال. وقد جاء الوصف في عدة لقطات منفردة تضافرت فيما بينها مكونة المشهد على النحو الآتي:

1- أغنية

(يافا) يسوعك في القيود

عار، تمزقه الخناجر، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي، وخفاش يطير

يا وردة حمراء يا مطر الربيع

قالوا وفي عينيك يحتضر النهار

وتجف رغم تعاسة القلب الدموع

قالوا: « تمتع من شميم عرار نجد يا رفيق »

---

(1) سوين، داويت - كتابة السيناريو للسينما - ت أحمد الحضري- ط1- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - 1988م- ص72

(2) البياتي، عبد الوهاب - ديوان عبد الوهاب البياتي- ج1- ص 209

فبكيت من عاري: « فما بعد العشية من عرار »

فالباب أوصده (يهوذا) والطريق

خال وموتاك الصغار بلا قبور يأكلون

أكبادهم وعلى رصيفك يهجعون

وتنتقل الكاميرا إلى المشهد الثاني - المنتظم في نفس الخيط الشعوري للمشهد الأول - وفيه يصف الشاعر هيئة أهل يافا نظرا لتغير مكان التصوير لأن العدو قد شرد أهل يافا إلى أطراف المدينة وضرب عليها أسلاكا شائكة لمنعهم من دخولها (مكان آخر أطراف المدينة / المخيمات):

2- أسلاك شائكة.

صيحات حارسة الكروم

في الليل توقظني فأسمع وهوهات

ريح الشمال

في غابة الزيتون ناحبة على سمعي تعيد

مأساة شعبي الصامد المقهور.. مأساة الضياع

وكأن معركة تدور

بيني وبين الموت في صمت وإصرار حزين

أنا لن أموت

ما دام في مصباح ليل اللاجئين

زيت ونار عبر مقبرة الحدود

حيث الخيام الباليات كأنها في الريح لافتة تشير

إلى طريق العودة الدامي القريب

وفي المشهد الثالث يصف السيناريست الإحباط الذي يلف المجموع العربي متمثلا في شخصه. فيصف هيئته واحتراقه وهو يغني طالبا الشمس: الحرية، ويصف مكان التصوير الذي تم في بيت كئيب يحجب وجهه عن إخوته الفلسطينيين:

3- رسالة

يا إخوتي المتحرقين إلى غد تحت النجوم
يا صانعي الحب العظيم
والخبز والأزهار
يا أطفال يافا الهائمين
على تخوم وطني الكبير
أنا لا أزال هنا أغني الشمس محترقا
أغني لا أزال
والريح والعصفور في بيتي يغني والظلال
سوداء تحجب عنكم وجهي المخضب بالدماء
وليل إسرائيل وهو يقيئ حقدا وانتقام
وعاهرين ومخبرين
أنا لا أزال هنا أغني الشمس في صمت وإصرار حزين
يا إخوتي المتحرقين
إلى النضال

وفي المشهد الرابع يركز السيناريست على رفع الروح المعنوية لليافيين فيوجه الكاميرا لأخذ لقطتين رئيستين من الشخصيات / الأطفال، والأرض من خلال رمزية شجر الزيتون، ثم ينقل الكاميرا لتصوير نماذج من الأبطال هم: الجيش المرابط، الشعراء، الكتاب، المرضى، النساء الكادحات، الأمهات، كل في مكانه في الداخل أو الخارج:

4- المجد للأطفال والزيتون

المجد للشهداء والأحياء من شعبي
وللمتمزقين الصامدين
المجد للأطفال في ليل العذاب وفي الخيام
المجد للزيتون في ارض السلام
وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في تراب
حقلي، وللجيش المرابط في حدود
وطني الكبير
- جيش العروبة والخلاص -
المجد للشعراء والكتاب، أحباب الحياة
الخائضين اليوم معركة المصير
والضاربين يد الطغاة
المجد للمرضى على سرر البكاء
وللنساء الكادحات
الأمهات.

وقد رفع الشاعر الروح المعنوية في المشهد الرابع استعدادا للتبشير بالعودة في المشهد الخامس والأخير من خلال مجموعة لقطات تبدأ بتحديد زمن التقاطها [الليل] مختتما الفيلم بإيصال طرف الموت الذي بدأ به [يسوع المقيد والممزق بالخناجر] إلى جادة الحياة [يسوع يعود بلا صليب] في وصف دقيق ومعبر لهيئة يسوع:

5- العودة

الليل تطرده قناديل العيون
عيونكم يا إخوتي المتناثرين الجائعين

تحت النجوم

وكأنْ حلمت بأنني بالورد أفرش والدموع

طريقكم

وكأنْ يسوع

معكم يعود إلى (الجليل)

بلا صليب.

هكذا يؤدي سيناريو تخطيط المشاهد دوره في عرض الصورة الكلية للفيلم من خلال تقسيم الفيلم / النص إلى مشاهد رئيسة يتضمن كل منها تخطيطا يصف مكان وزمان تصويره وممثليه وهيئاتهم عبر سلسلة من اللقطات المنفردة التي ترتبط ببعضها لاشتراكها في هم واحد هو الهم الفلسطيني. وقد وظف الشاعر تقنية سيناريو تخطيط المشاهد ليجسد للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا بصريا.

2-2- السيناريو التنفيذي.

ونعني بالسيناريو التنفيذي: «الصياغة النهائية للقصة في القالب الفني المتكامل المعد للتنفيذ حيث يتضمن توقيتا للقطات وتصويرها وعمل المناظر والحوار والمؤثرات الصوتية وشكل الموسيقا التصويرية وكافة البيانات والتفاصيل والملاحظات الخاصة بكل مشهد ولقطة في الشريط»[1].

ويقدم السيناريو التنفيذي التخطيط التفصيلي للفيلم المقترح مع وصف جانبي لكل لقطة يتضمنها الفيلم ولعل التجربة الوحيدة في الشعر العربي - وفق علمي - التي قدمت نص السيناريو التنفيذي هي تجربة الشاعر محمد الظاهر في نص بعنوان [قصيدة السيناريو] في إشارة واضحة إلى وعي الشاعر بتقنية السيناريو التنفيذي.

---

(1) الفرجاني، محمد علي - الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو - ص95

ويضم هذا العنوان العام تحته ثلاثة نصوص يتكون كل منها من مشاهد متعددة وستوقف عند النص الأول لتبين فيه أبعاد السيناريو التنفيذي وعنوانه «قمر المذبحة يمامة الوطن»[1]. ويتكون النص من خمسة مشاهد يسبق كل مشهد إطار يضم سيناريو تنفيذي للمشهد. ويسبق المشهد الأول السيناريو التنفيذي الآتي:

المشهد الأول

الكاميرا تبدأ اللقطة بظهور تدريجي، وهي تتابع بحركة «بانورامية» بلقطة «عادية» طفلا رث الشياب يركض ويتعثر، ثم يعاود النهوض والركض والكاميرا تتابعه خلال عملية النهوض والركض. يتوقف فجأة أمام تقاطع طرق.

الكاميرا في حركة زوم إن سريعة جدا على إشارتي الاتجاه المثبتين على التقاطع (صبرا ـ شاتيلا).

لقطات متبادلة بين لقطتي إشارتي الاتجاه، ووجه الطفل النابض بالرعب.

(انتركات) بين وجه الطفل وإشارتي الاتجاه.

تثبت اللقطة.

على الخلفية السابقة ينزل عنوان:

ـ صبرا تقاطع شارعين على جسد ـ

(محمود درويش)

ثم يليه المشهد الأول من النص تحت جهاز عنواني على النحو الآتي:

غناء جماعي

نجيء المدينة من كم قمصانهم

---

(1) الظاهر، محمد - قمر المذبحة يمامة الوطن - ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان- 1988م- ص9

ومن صلب أرحامهم

لنقطف من جرحهم زهرة الأقحوان

ونرفعها بيرقا أو سلاحا

ونطلق أعضاءنا في الجهات

طيورا على الماء

رفَّ حمام على حاجز عسكري قديم

وأغنية ذاهله

وصف خارجي

بين الأزقة يعدو الرصاص

يميل إلى القلب

بين الثقوب وبين النوافذ

يعدو

لم يبتكر بيته بعد

لم يعط ما عنده للرصيف

ولم يضرب اللحم بالسيف

كان صغيرا. . وما زال يعدو

ويعدو الرصاص

أصابعه سُرَّة العشب

غرته النهر

والشمس جبهته القادمه

ويستمر النص بهذه التقنية - إطار سيناريو تنفيذي + مشاهد - إلى المشهد الخامس والأخير. وبمقارنة هذا النوع من السيناريو بسابقه يتضح لنا أن سيناريو تخطيط المشاهد يتفوق إبداعيا على السيناريو التنفيذي لأنه يجعل إطار وصف المشهد من ضمن بنية النص نفسه. أما السيناريو التنفيذي فإنه يحول النص إلى خطاب نثري برسم التنفيذ فهو وثيقة تقنية أكثر منه مدونة إبداعية وليس أدل على هذا من العنوان العام للنص «قصيدة السيناريو» وما يبديه من قصدية واضحة للتجربة بخلاف إبداعية تجربة البياتي. وبالرغم من ذلك فإن توظيف الشاعر تقنية السيناريو التنفيذي قد جسدت للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا بصريا.

أهم النتائج

،، أما بعد ،،

إن دراستنا **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** مغامرة علمية وعرة ومثيرة بسبب ندرة الزاد النقدي في هذا الموضوع وخلو السبيل من السالكين في أكثر المراحل إلى جانب قلة الممارسين **للتشكيل البصري** والمنوعين فيه. وقد دفعتنا تلك الندرة إلى محاولة تأسيس رؤية نظرية وجهاز مفاهيم نقدية إجرائية نظن أنه يمثل تمهيدا ومناقشة علمية مبدئية لفكرة تأسيس **نظرية سمات الأداء الشفهي** التي يمكن من خلالها قراءة **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** ونتمنى أن نكون قد وفقنا في ذلك ولو في الحد الأدنى. وإننا نرى أن أي عمل علمي هو عرضة للنقص والخرم ولذا فإننا لا ندعي لعملنا هذا الكمال. وإننا نتمنى لمفاهيمه الذيوع والانتشار لتأخذ سبيلها في النقد سربا وتكون في موضع الفحص والتداول والتجريب الذي يسائلها ويطورها وينتقدها بموضوعية علمية لا تنتصر إلا للعلم وحده. وقد توصلنا في رحلتنا إلى مجموعة من النتائج أهمها أن **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** يقابل علم التجويد في القرآن الكريم وبهذا تكون **سمات الأداء الشفهي** قد كشفت النقاب عن علم جديد هو علم تجويد **الشعر العربي** الحديث. وأن **التشكيل البصري** يتجلى في **الشعر العربي الحديث** على مستويين رئيسين هما: مستوى العين المجردة. ومستوى عين الخيال. وأن **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** مورس من أجل تحقيق هدفين رئيسين يتمثلان في:

أ - تسجيل سمة من **سمات الأداء الشفهي** تسجيلا **بصريا**.

ب - تجسيد دلالة فعل ما تجسيدا **بصريا**.

كما توصلنا إلى أن **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** له (إشارات) في تراث الشعر العربي في العصر المملوكي والعثماني لكن تلك الإشارات لم تثمر بسبب قيود البنية العروضية للشعر العربي التقليدي ومن هنا فهي غير صالحة لتكون (عمق تراثي / تأصيل) **للتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** نظرا لتناقضها مع مفهومنا الإجرائي **للشعر الحديث** في هذا الكتاب. كما توصلنا إلى أن كسر عمود الشعر العربي التقليدي هو السبب الرئيس في ظهور **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**. وأن **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** يهدف إلى سد الفجوة التي أحدثها ضعف الصلة بين المبدع والمتلقي نظرا لغياب الوظيفة الإلقائية التي كانت تبرز القيم الجمالية **وسمات الأداء الشفهي** للملقي. وأن **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** يؤكد أن الكتابة الشعرية لم تعد تتمركز حول اللغة وحدها أو المعنى المحدد مسبقا. وهذا موقف ينطوي على رؤية نقضية للغة والثقافة الرسمية السائدة. وأن **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** هو خطاب للعين وليس للأذن. ومن هنا فإن **التشكيل البصري** يعد انتقالا من الزماني إلى المكاني؛ وذلك بتحويل الصفحة الشعرية إلى جزء أساسي من بنية النص الشعري من خلال الرسم بأنواعه المختلفة. وتشكيل السطر الشعري، وتشكيل البياض، وتشكيل التفريق **البصري**، وتشكيل النبر **البصري**، وعلامات الترقيم وأن **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** يلح على حضور ووجود وحياة المؤلف. بل إن **التشكيل البصري** لا يتصور وجود نص من غير مؤلف. وأن دراستنا **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** نقضت التصور السائد لدى الأدباء والنقاد والشعراء بأن **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** إنما هو مظهر من مظاهر الحداثة الشعرية المُكرِّسة للنص الكتابي. وقد أقامت الدراسة البراهين على أن **التشكيل البصري** إنما هو إحضار للصوت وإلحاح عليه وردة إلى مراحل الثقافة الشفهية التي ظن الجميع أن الإبداع الشعري قد تجاوزها منذ بزوغ

فجر الكتابة قديما وظهور المطبعة ومواكبتها حركة **الشعر العربي الحديث**. وختاما آمل بهذا العمل أن أكون قدمت جهاز مفاهيم إجرائية قادر على قراءة **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** مع وعد بتعميق النظر في الصلة بين علم تجويد القرآن الكريم وسمات **الأداء الشفهي** في عمل قادم بعون الله.

محمد سالم الصفراني

المدينة المنورة 29/ 1/ 1427

يسترجع المونتير عشرين عاما من عمر النكبة مستعرضا ما دار فيه من أحداث جسام فتتداعى اللقطات على مخيلته إلا أنه يقوم بمنتجتها إيقاعيا. فيدوزن المونتير الفيلم / النص على ثنائية تصويرية يتجاذبها طرفان متباينان في الطول والقصر هما: الصوت والصدى، إذ يقدم جانب الصوت مرارة الشكوى، فيما يقدم جانب الصدى بواعث الشكوى. وقد جاءت مقاطع الصوت طويلة لتعادل بطولها ارتفاع وعلو صوت الشكوى. وقد جاءت مقاطع الشكوى قصيرة لتعادل بقصرها قلة وفداحة بواعث الشكوى. وقد ترتب على تباين أطوال اللقطات تباين أطوال الدفقات الشعورية التي تتضمنها ففي اللقطة الأولى **الصوت** : يصور الشاعر لقطة لشخص مطفأ العينين مقطوع الحنجرة، يصرخ صامتا، تعول الرياح من حوله. وهذا التدفق الطويل للصور المقززة يعكس طول الدفقة الشعورية المعبرة عن مستوى الدرجة السيئة التي بلغتها الحالة النفسية لصاحب الصوت من خلال المضمون المرئي للصور المبثوثة في اللقطة. أما في اللقطة الثانية **الصدى**: فيصور الشاعر لقطة لسالومي وهي تغني في ملاهي القدس، تنشر لحمها في الأقصى. وهذه اللقطة الثنائية لسالومي بالرغم من قصرها تكفي لبعث الغيرة والنخوة في قلب كل المسلمين تقاتهم وعصاتهم. لذلك منتجها الشاعر قصيرة ووضعها في خانة الصدى متمشيا مع القانون الفيزيائي الذي ينص على أن الصوت أطول من الصدى. ولذلك جاءت لقطة الصوت أطول من لقطة الصدى بواقع [9 أسطر للصوت مقابل 4 أسطر للصدى] في النص كله تقريبا وهذا ما نستطيع تبينه من النظرة الأولية الشكلية للنص. وقد وظف الشاعر تقنية المونتاج الإيقاعي ليجسد للمتلقي / المشاهد الفيلم / النص المراد تصويره تجسيدا **بصريا**.

6-1- المونتاج الفجائي.

ونعني بالمونتاج الفجائي: المونتاج المبني على تقنية المفاجأة. وذلك بأن يصور المونتير في نصه مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف إحداث أثر ما في المتلقي / المشاهد، وتشبه هذه الصياغة المونتاجية لغويا أسلوب التعبير بإذا الفجائية.

قائمة المراجع

1- المصادر الأولية:

1) الباقلاني - **إعجاز القرآن** - تحقيق: أحمد صقر - ط1 - دار المعارف - القاهرة - 1954م
2) البحتري، الوليد بن عبيد - **ديوان البحتري** - ط1 - دار الكتب العلمية - بيروت - 1987م
3) الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر - **الحيوان** - ت عبد السلام هارون - ط3 - مكتبة الحلبي - القاهرة - 1948م
4) الجرجاني، عبد القاهر - **دلائل الإعجاز** - تحقيق: السيد محمد رشيد رضا - مكتبة القاهرة - القاهرة - 1961م
5) الجرجاني، عبد القاهر - **أسرار البلاغة** - تحقيق: هـ. ريتر - ط3 - دار المسيرة - بيروت - 1983م
6) الخفاجي، ابن سنان- **سر الفصاحة** - ط1 - دار الكتب العلمية - بيروت - 1982م
7) ابن خلدون، عبد الرحمن- **مقدمة بن خلدون** - ط1 - دار الكتب العلمية - بيروت - 1993م
8) **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء** - دار صادر - بيروت
9) ابن سينا - **فن الشعر**: ضمن كتاب الشفاء - تحقيق: عبد الرحمن بدوي - ط1 - مكتبة النهضة العربية - القاهرة - 1953م
10) ابن عربي، محي الدين- **الفتوحات المكية** - ط1- دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة

11) العلوي، ابن طباطبا - **عيار الشعر** - تحقيق: عباس عبد الستار - ط1 - دار الكتب العلمية - بيروت - 1982م

12) الفارابي - **رسالة في قوانين صناعة الشعراء: ضمن فن الشعر لأرسطو** - تحقيق: عبد الرحمن بدوي - ط1 - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - 1953م

13) ابن فراموز، محمد- مرآة **الأصول في شرح مرقاة الوصول** - مخطوط رقم 562 - مكتبة الملك عبد العزيز - المدينة المنورة.

14) القرطاجني، حازم - **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** - تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجة - ط2 دار العرب الإسلامي - بيروت - 1981م

15) القلقشندي، أحمد بن علي - **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** - ط1 - وزارة الثقافة - مصر

16) القيرواني، الحسن ابن رشيق - **العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده** - ط1- تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد - دار الجيل - بيروت - 1972م

17) مؤلف مجهول - **قلائد البحور** - مخطوط رقم 2127 - مكتبة الجامعة الإسلامية - المدينة المنورة.

18) ابن منظور - **لسان العرب** - دار صادر- بيروت.

19) ابن منقذ، أسامة- **البديع في نقد الشعر** - ط1 - تحقيق: أحمد أحمد بدوي - مطبعة الحلبي - القاهرة - 1960م

20) ابن هانئ، الحسن- **ديوان أبي نواس** - تحقيق: أحمد الغزالي - ط1 - دار الكتاب العربي - بيروت - 1992م

21) ابن وهب، إسحاق- **البرهان في وجوه البيان** - ط1 - تحقيق: حفني شرف - مكتبة الشباب - القاهرة - 1969م

2- الدواوين الشعرية:

1) أدونيس - **الأعمال الشعرية الكاملة** - ط5 - دار العودة - بيروت - 1988م

2) أدونيس - **مفرد بصيغة الجمع** - دار الآداب - بيروت - 1988م

3) أدونيس - **فهرس لأعمال الريح** - ط1 - دار النهار - بيروت - 1998م

4) أدونيس - **الكتاب: أمس المكان الآن** - ط1 - دار الساقي - بيروت - 1995م

5) بسيسو، معين- **الأعمال الشعرية الكاملة** - ط2 - دار العودة - بيروت - 1981م
6) بنيس، محمد - **الأعمال الشعرية** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2002م
7) البياتي، عبد الوهاب- **ديوان عبد الوهاب البياتي** - ط4 - دار العودة - بيروت - 1990م
8) الثبيتي، محمد - **التضاريس** - ط1 - النادي الأدبي الثقافي - جدة
9) حاوي، خليل - **ديوان خليل حاوي** - ط1 - دار العودة - بيروت - 1993م
10) حداد، قاسم- **الأعمال الشعرية** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان.
11) حداد، قاسم- **الجواشن** - ط1 - دار طوبقال للنشر - المغرب - 1989م
12) حداد، قاسم و العزاوي، ضياء - **أخبار مجنون ليلى** - ط1 - دار الكلمة - البحرين - 1996م
13) حداد، قاسم - **النهروان** - ط1 - المطبعة الشرقية - البحرين - 1998م
14) الحميدين، سعد - **رسوم على الحائط** - ط2 - نادي الطائف الأدبي - الطائف - 1991م
15) الحميدين، سعد - **الأعمال الشعرية** - ط1 - دار المدى - دمشق - 2003م
16) الحيدري، بلند - **ديوان بلند الحيدري** - ط2 دار العودة - بيروت - 1980م
17) الخشرمي، عبد الله - **ذاكرة لأسئلة النوارس** - ط1 - النادي الأدبي الثقافي - جدة
18) خوري، خليل - **أغاني النار** - ط1 - وزارة الإعلام - العراق
19) داغر، شربل - **فتات البياض** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1981م
20) دحبور، أحمد - **ديوان أحمد دحبور** - ط1 - دار العودة - بيروت - 1983م
21) درويش، محمود - **ديوان محمـود درويش** - ط10 - دار العودة - بيروت - 1983م
22) درويش، محمود - **الأعمال الجديدة** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2004م
23) الدميني، علي - **بياض الأزمنة** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1995م

24) الدميني، علي- **رياح المواقع** - ط1 - 1407هـ

25) دنقل، أمل- **الأعمال الشعرية الكاملة** - ط2 - دار العودة - بيروت - 1985م

26) أبو ديب، كمال و العزاوي، ضياء - **عذابات المتنبي** - ط1 - دار الساقي - بيروت - 1996م

27) الرحبي، سيف - **مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور** - ط1- اتحاد كتاب الإمارات - 1988م

28) الرحبي، سيف - **رجل من الربع الخالي** - ط1 - دار الجديد - بيروت - 1993م

29) الرواشدة، سامح- **كتاب الأشياء والصمت «نصوص شعرية»** - ط1 - منشورات ملتقى إربد الثقافي - إربد - 2002م

30) السبب، عبد الله - **مشهد في رئتي** - ط1 - دار المسار - الشارقة - 1998م

31) السياب، بدر شاكر - **ديوان بدر شاكر السياب** - دار العودة - بيروت - 1995م

32) أبو شايب، زهير- **دفتر الأحوال والمقامات** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1987م

33) الشرقاوي، علي- **مخطوطات غيث بن اليراعة** - ط1 - المطبعة الشرقية - البحرين - 1990م

34) الشرقاوي، علي - **الرعد في موسم القحط**. - ط2 - دار الغد - البحرين - 1991م

35) الشرقاوي، علي - **غضب الحجر غضب لسماء** - مخطوط معد للطبع.

36) الصباح، سعاد - **فتافيت امرأة** - ط8 - دار سعاد الصباح - الكويت - 1994م

37) الصباح، سعاد - **في البدء كانت الأنثى** - ط1 - دار صادر - بيروت - 1994م

38) طوقان، فدوى- **ديوان فدوى طوقان** - دار العودة - بيروت - 1988م

39) الظاهر، محمد - **قمر المذبحة يمامة الوطن** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1988م

40) عبد الصبور، صلاح- **ديوان صلاح عبد الصبور** - دار العودة - بيروت - 1988م

41) عبد الهادي، علاء- **حليب الرماد** - ط1 - مركز إعلام الوطن العربي - القاهرة - 1994م

42) عبد الهادي، علاء- **سيرة الماء** - ط1 - مركز الحضارة العربية - القاهرة - 1998م

43) عبد الهادي، علاء- **شجن** - ط2 - مركز الحضارة العربية - القاهرة - 2004م

44) عبد الهادي، علاء- **أسفار من نبوءة الموت المخبأ** - ط1 - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة أصوات أدبية - ع193 - القاهرة - 1997م

45) عدوان، ممدوح - **تلويحة الأيدي المتعبة** - ط1 - دار العودة - بيروت - 1982م

46) أبو عفش، نزيه- **الأعمال الشعرية** - ط1 - دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - 2003م

47) عفيفي، علي - **الخنادق** - ط1 - الفرسان للنشر والتوزيع - القاهرة - 1994م

48) العلاق، علي جعفر- **الأعمال الشعرية** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1998م

49) الفيتوري، محمد - **ديوان محمد الفيتوري** - ط1 - دار العودة - بيروت -1979م

50) القاسم، سميح- **ديوان سميح القاسم** - ط1 - دار العودة - بيروت - 1987م

51) قباني، نزار - **الأعمال الشعرية الكاملة** - الطبعة12/ نيسان(أبريل) 1983م - منشورات نزار قباني - بيروت

52) القصاص، جمال - **خصام الوردة** - ط1 - دار الفصحى - القاهرة - 1983م

53) القصيبي، غازي- **قراءة في وجه لندن** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - 1997م

54) القصيبي، غازي - **سحيم** - ط2 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1997م

55) القصيبي، غازي- **يا فدى ناظريك** - ط1 - مكتبة العبيكان - الرياض - 2001م

56) القيسي، محمد- **رياح عز الدين القسام** - ط1 - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - 1974م

57) القيسي، محمد - **شتات الواحد** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1989م

58) المدفعي، قحطان- **فلول** - ط1 - مطبعة الأهالي - بغداد

59) المزغني، منصف - **اغتيال عياش الكبيسي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة** - ط1 - ديميتير - تونس - 1982م

60) المزغني، منصف - **حنظلة العلي** - ط1 - دار الأقواس للنشر - تونس - 1989م

61) المزغني، منصف - **قوس الرياح** - ط1 - دار طبريا - الأردن - 1989م

62) مصطفى، أحمد - **مرايا الزمن المعتم** - ط1 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1983م

63) مطر، أحمد - **لافتات** - ط1 - لندن - 1987م

64) مطر، محمد عفيفي - **احتفالات المومياء المتوحشة** - ط1 - دار الشروق - القاهرة - 1998م

65) مطر، محمد عفيفي- **ملامح من الوجه الإنبيذوقليسي** - ط1 - دار الشروق - القاهرة - 1998م

66) مظفر، مي - **ليليات** - ط1 - دار الشروق - عمان - 1994م

67) المقالح، عبد العزيز- **ديوان عبد العزيز المقالح** - ط3 - دار العودة - بيروت - 1983م

68) المناصرة، عز الدين - **يا عنب الخليل** - ط4 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1983م

69) المناصرة، عز الدين - **الأعمال الشعرية** - ط5 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2001م

70) النواب، مظفر - **الأعمال الشعرية الكاملة** - ط3 - دار الأوديسا - ليبيا - ط3 - 2003م

71) الهاشمي، علوي - **العصافير وظل الشجرة** - ط1 - دار العودة - بيروت - 1978م

72) هندي، أشجان - **للحلم رائحة المطر** - ط1 - دار المدى - دمشق - 1998م

73) يوسف، سعدي - **ديوان سعدي يوسف** - ط3 - دار العودة - بيروت - 1988م

74) يوسف، سعدي- **الأعمال الشعرية** - ط5 - دار المدى - دمشق - 2003م

3- الكتب:

1) إبراهيم، زكريا - **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** - ط1 - دار مصر للطباعة

2) إبراهيم، عبد الحميد- **الوسطية العربية** - ط1 - دار المعارف - القاهرة - 1986م

3) إبراهيم، وفاء محمد- **علم الجمال** - ط1 - مكتبة غريب - القاهرة

4) أدونيس - **الشعرية العربية** - ط2 - دار الآداب - بيروت - 1989م

5) أدونيس - **الصوفية والسوريالية** - ط2 - دار الساقي - بيروت - 1995م
6) أريخون، دانييل - **قواعد اللغة السينمائية** - ت أحمد الحضري - ط1 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1997م
7) أمين، بكري شيخ - **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني** - ط3 - دار الآفاق الجديدة - بيروت - 1980م
8) أوگان، عمر - **دلائل الإملاء وأسرار الترقيم** - ط1 - أفريقيا الشرق - طرابلس - 2002م
9) أونج، والتر ج. - **الشفاهية والكتابية** - ط1 - ت حسن البنا عز الدين - عالم المعرفة - ع182 - الكويت - 1994م
10) أيزابرجر، آرثر - **النقد الثقافي** - ت وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي - ط1 - المجلس الأعلى للثقافة - مصر - 2003م
11) براون، ج. ب. و بول، ج. - **تحليل الخطاب** - ط1 - ت محمد الزليطني، منير التريكي - مطابع جامعة الملك سعود - الرياض - 1997م
12) بلال، عبد الرزاق - **مدخل إلى عتبات النص** - ط1 - أفريقيا الشرق - 2000م
13) بنيس، محمد - **بيان الكتابة** - ضمن كتاب البيانات «**دفاتر كلمات 1**» - ط1 - أسرة الأدباء والكتاب - البحرين - 1993م
14) بنيس، محمد - **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها** - ط3 - دار توبقال - المغرب - 2001م
15) البهنسي، عفيف - **الفكر الجمالي عند التوحيدي** - ط1 - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - 1997م
16) البهنسي، عفيف - **فن الخط العربي** - ط2 - دار الفكر - دمشق - 1999م
17) توسان، برنار- **ما هي السميولوجيا** - ت محمد نظيف - ط2 - دار أفريقيا الشرق - المغرب - 2000م
18) الجبالي، حسين - **الفن التشكيلي والخط** - بحوث معرض الخط العربي - الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض - الرياض
19) الجبوري، تركي- **الخط العربي الإسلامي** - ط1 - دار البيان - بغداد - 1975م
20) الجزيري، مجدي - **الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر** - ط1 - دار الوفاء - القاهرة - 2002م

21) الحاوي، إيليا - **الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي** - ط1 - دار الثقافة - بيروت - 1980م

22) حداد، قاسم و آخرون - **أفق التحولات في الشعر العربي: شهادات ونصوص** - ط1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 2001م

23) الخطاط، محمد طاهر - **تاريخ الخط العربي وآدابه** - ط2 - 1982م

24) الخطيب، محمد كامل - **قضايا وحوارات النهضة العربية: نظرية الشعر** - ط1 - القسم الأول «المقالات» - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - 1996م

25) داغر، شربل- **الشعرية العربية الحديثة** - ط1 - دار توبقال - المغرب - 1988م

26) دوبري، ريجيس- **حياة الصورة وموتها** - ت فريد الزاهي - ط1 - دار أفريقيا الشرق - المغرب - 2002م

27) الديدي، عبد الفتاح - **علم الجمال** - ط1 - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - 1981م

28) رايس، كاريل - **فن المونتاج السينمائي** - ت أحمد الحضري - ط1 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1987م

29) الربضي، إنصاف - **علم الجمال بين الفلسفة والإبداع** - ط1 - دار الفكر - عمان - 1995

30) رضوان، أحمد و الفريح، عثمان - **التحرير العربي** - ط6 - مطابع جامعة الملك سعود - الرياض - 1997م

31) روجرز، فرانكلين. ر. - **الرسم والشعر** - ت مي مظفر - ط1 - دار المأمون - بغداد - 1990م

32) الزاهي، فريد - **الجسد والصورة والمقدس في الإسلام** - ط1 - أفريقيا الشرق - بيروت - 1999م

33) سان، تيرسن - **الإخراج السينمائي** - ت أحمد الحضري - ط1 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1983م

34) آل سعيد، شاكر حسن- **الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي** - ط1 - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1988م

35) سليمان، حسن - **سيكولوجية الخطوط** - ط1 - دار الكتاب العربي - القاهرة

36) سوين، داويت – **كتابة السيناريو للسينما** – ت أحمد الحضري – ط1 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1988م

37) الشريف، أحمد – **الحديث في التزوير والتزييف** – ط1 – دار المعارف – مصر

38) شلبي، عبد الفتاح – **رسم المصحف العثماني** – ط2 – دار الشروق – 1983م

39) الشوك، علي- **الدادائية بين الأمس واليوم** – وزارة الثقافة والإعلام العراقية – بغداد

40) الصفراني، محمد – **شعر غازي القصيبي : دراسة فنية** – ط1 – مؤسسة اليمامة الصحفية – سلسلة كتاب الرياض – ع107 – الرياض – 2002م

41) صنكور، صفاء – **الشعر العربي الآن: بحوث الحلقة الدراسية** – مهرجان المربد الشعري 11 – ط1 – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1995م

42) الصويعي، عبد العزيز – **الحرف العربي** – ط1 – الدار الجماهيرية – بنغازي – 1989م

43) عباس، إحسان – **فن الشعر** – ط1 – دار الشروق – عمان – 1996م

44) بن عبد العالي، عبد السلام- **ثقافة العين وثقافة الأذن** – ط1 – دار توبقال – المغرب – 1994م

45) عدس، محمد – **فن الإلقاء** – ط3 – دار الفكر- عمان – 2005م

46) العسكر، فهد – **الإخراج الصحفي : أهميته الوظيفية واتجاهاته الحديثة** – ط1 – مكتبة العبيكان – الرياض – 1998م

47) عطية، محسن محمد – **تذوق الفنون** – ط1 – دار المعارف – مصر – 1995م

48) عفيفي، فوزي – **الكتابة العربية الخطية** – ط1 – وكالة المطبوعات – الكويت – 1980م

49) عفيفي، فوزي سالم – **فنية الزخرفة الهندسية** – ط1 – دار الكتاب العربي

50) علم الدين، محمود- **الإخراج الصحفي** – ط1 – العربي للنشر والتوزيع – القاهرة

51) الغذامي، عبد الله – **الثقافة التلفزيونية** – ط1 – المركز الثقافي العربي – بيروت – 2004م

52) غراب، يوسف – **المدخل للتذوق الفني** – ط1 – دار أسامة للنشر – الرياض – 1991م

53) الفرجاني، محمد علي – **الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو** – ط1 – المنشأة العامة للنشر والتوزيع – ليبيا – 1986م

54) قانصو، أكرم - **التصوير الشعبي** - ط1 - عالم المعرفة - ع203 - المجلس الوطني للثقافة - الكويت - 1995م

55) قدوح، محمد - **الكتابة نشأتها وتطورها عبر التاريخ** - ط2 - دار الملتقى - لبنان - 2002م

56) الكبيسي، طراد- **كتاب المنزلات** - ط1 - 1995م

57) كورك، جاكوب - **اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب** - ط1 - ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل - دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد - 1989م

58) كوريجان، تيموثي - **كتابة النقد السينمائي** - ت جمال عبد الناصر - ط1 - المجلس الأعلى للثقافة - 2003م

59) الكيلاني، إبراهيم - **رسائل أبي حيان التوحيدي** - ط1 - دار طلاس - دمشق

60) لوتمان، يوري - **مشكلة المكان الفني** - ط2 - ت سيزا قاسم دراز - ضمن كتاب جماليات المكان - عيون المقالات - الدار البيضاء - 1988م

61) الماكري، محمد - **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي** - ط1 - المركز لثقافي العربي - بيروت - 1991م

62) المالك، عبد الباسط - **التشويق: رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية** - ط1 - الدار الثقافية للنشر - القاهرة - 2001م

63) المقالح، عبد العزيز- **الشعر بين الرؤيا والتشكيل** - ط1 - دار العودة - بيروت - 1981م

64) مقلد، طه عبد الفتاح - **فن الإلقاء** - ط1 - المكتبة الفيصلية - مكة المكرمة

65) المكاوي، عبد الغفار- **قصيدة وصورة** - ط1 - سلسلة عالم المعرفة - ع119 - الكويت - 1987م

66) ويلك، رينيه و وارين، أوستين - **نظرية الأدب** - ط1 - ت محي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - 1987م

4- الدوريات:

1) أدونيس و العزاوي، ضياء - هذا هو اسمي - **مواقف** - ع4 - س1 - 1969م

2) أرناؤوط، عبد القادر و نبعة، نذير - الموت طفل أعمى - **مواقف** - ع6- س1- 1969م

3) بغدادي، محمد - موسيقى الخط العربي عند أبي حيان التوحيدي - **فصول** - ع14 - مج15 - ربيع 1996م

4) البهنسي، عفيف - جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي - **الحياة التشكيلية** - ع59، 60 - سنة15

5) تورتجين - اللوحة والإطار - ت فيروز هزي - **الحياة التشكيلية** - ع11 - السنة3 - دمشق - 1983م

6) الحيدري، بلند - لو مرة نمت معي - **مواقف** - ع4 - السنة1 - 1969م

7) الخراط، فتحي - في علاقة السينما بالأدب - **الحياة الثقافية** - ع53 - تونس - 1989م

8) أبو ديب، كمال- الأضداد - **مواقف** - ع24، 25 - سنة 1972م

9) الزهراني، معجب - لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى - **فصول** - ع1 - مج16 - صيف 1997م

10) الزهراني، معجب - تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة - **البحرين الثقافية** - ع16 - أبريل1998

11) الساعي، خالد - الخط العربي صورة وتصور - **الحياة التشكيلية** - ع61، 62 - سنة 16 - دمشق - 1995، 1996م

12) السعودي، منى - أتدفأ بالأرصفة الباكية - **مواقف** - ع5 - السنة1 - 1969م

13) شرف، رفيق- رثاء عربي في عرس فتح - **مواقف** - ع2 - س1 - 1969م

14) العوني، عبد الستار - مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم - **عالم الفكر** - ع 2- مج26 - 1997م

15) غرافي، محمد - قراءة في السيميولوجيا البصرية - **عالم الفكر** - ع1 - مج31 - يوليو، سبتمبر - 2002م

16) القمري، بشير - السينما والشعر - **علامات** - ج46 - مج12 - جدة- ديسمبر2002م

17) النواب، مظفر - قراءة في دفتر المطر - **مواقف** - ع4 - السنة1 - 1969م

18) بن ياسر، عبد الواحد- الخطاب المقدماتي - **علامات** - ج47 - م12 - جدة - محرم1424هـ / مارس 2003م

الفهرست

الباب الثالث: التشكيل البصري والسينما 225

كتب أخرى للمؤلف

1- شعر غازي القصيبي دراسة فنية - طبعة أولى - مؤسسة اليمامة الصحفية - سلسلة كتاب الرياض - ط1- عدد107- الرياض- 2002

2- المدينة - طبعة أولى - نادي المدينة المنورة الأدبي - 2004 (شعر)

3- شارب المحو - طبعة أولى - نادي الرياض الأدبي - 2005 (شعر)

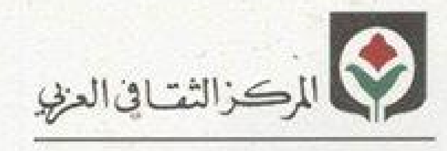
** محمد سالم الصفراني ـ جامعة طيبة ـ المدينة المنورة ـ ص ب 40402
M-alsafrani@hotmail.com

د. محمد الصفراني

التشكيل البصري
في الشعر العربي الحديث

يشكّل هذا الكتاب خطوة أولى باتجاه تأسيس نظرية سمات الأداء الشفهي المنطلقة من علم تجويد القرآن الكريم، بسحب مفاهيم علم تجويد القرآن الكريم إلى حقل النقد الأدبي لقراءة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بصفته خطاباً يُقرأ ويُلقى.

ويدرس هذا الكتاب التشكيل البصري من خلال: تحليل معالم التشكيل البصري ووسائله وأنماطه ودوافعه في الشعر العربي الحديث. وبيان أثر التحول من الشفاهية إلى الكتابية بدراسة العلاقة بين التشكيل البصري وعلم التجويد من خلال سمات الأداء الشفهي. ودراسة أثر ما يحدثه التشكيل البصري في إنتاج الدلالة الشعرية. ودراسة أثر الرسم الهندسي والفني والخطي في تشكيل نصوص هذا الشعر. ودراسة أثر عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم الصفحة، وعلامات الترقيم في تشكيل نصوص الشعر العربي الحديث. وأيضاً أثر اللقطة السينمائية، والمونتاج والسيناريو والتشكيلات البصريّة.



الدار البيضاء - بيروت



النادي الأدبي بالرياض

ISBN 978-9953-68-298-4
